مركز تحقيق التراث

كتاب الأدوار في الموسيقى

تأليف

صفي الدين عبد المؤمن بن أبي المفاخر
الأرموي البغدادي
المتوفى سنة ٦٩٣ هـ

تحقيق وشرح
غطاس عبد الملك خشبة

مراجعة وتصدير
دكتور محمود أحمد الحفني

الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٦

مركز تحقيق التراث

كتاب الأدوار في الموسيقى

تأليف

صفي الدين عبد المؤمن بن أبي المفاخر

الأرموي البغدادي

المتوفى سنة ٦٩٣ هـ

تحقيق وشرح

غطاس عبد الملك خشبة

مراجعة وتصدير

دكتور محمود أحمد الحفني

الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٦

تصـــدير

بقلم دكتور محمود أحمد الحفنى

مؤلف هـذا الكتاب هـو صفىّ الدين عبد المؤمن بن أبى المفاخر[1] الأرموىّ البغدادىّ المتوفى سنة ٦٩٣ هـ .

وتسميتُه الأرموىّ نسبةٌ إلى أرميةَ موطنِ أسلافه وأجداده، وهى بلدةٌ سُميت فيما بعد « رضائية » ، من أعمال أذربيجان ، تقع على بعد ٩٢١ ك . م غربىّ طهران و ٢٩٣ ك . م جنوب غربىّ مدينة تبريز ، وتسميتُه البغدادىّ ترجع إلى أنه وُلد بمدينة بغداد حوالى عام ٦١٣ هـ . وقيل : إنه وفـد إليها صغيرًا فكانت مَدرج طفولته ومعهد ثقافته ، فقـد ألمّ فيها بالعلوم والفنون التى فى عصره ونال قسطًا وافرًا من الدراسات الأدبيّة والفنيّة ، وكان يُعتبر فى زمانه متقدمًا فى إجادة الخطّ ، ويعدّ فى ذلك من أبرز مُعاصريه ، غير أنه اشتهر أكثر بالموسيقَى وصناعة الألحان فبلغ فى ذلك الغايةَ القصوى ولم يُدانِه أحدٌ فى هذا المضمار ، وإليه يرجع الفضلُ فى ضبط الأنغام وفى إحكام القواعد النظريّة ، ويعدّ فى الصّدارة من عُلماءِ العـرَب الذين استكملوا عـلم صناعة الموسيقى النظرية ، وكان ذا شهرةٍ عظيمة فى الموسيقى العمليّة وتُنسب له أقاصيصُ تشبه الأساطير ، فقد جاءَ فى جملة كتاب « الميزان فى علم الأدوار » لصفىّ الدين عبـد العزيز بن سرايا المتوفى سنة ٧٥٠ هـ ما نصه :

---

(١) كذا فى المخطوط ، وفى (الأعلام) للزركلى : « صفى الدين عبـد المؤمن بن يوسف بن فاخر الأرموى البغدادى » .

« حدثنى جماعةٌ ثابتُو العدالة مَسمُوعو القول ، من أهل زماننا هذا ، أنهم حضروا مع الشيخ الإمام العالم العلّامة قدوةِ هـذه الصناعة أولاً وآخراً ، الشيخ صفىّ الدين عبد المؤمن ، مجلسًا ببستان بغدادَ وهو يضرب بالعود ، وأنْ هَزارًا أتى لحُسن النغـم حتى سقط على غصنٍ قُبالة وجهه ثم طار ونزل إلى الأرض وهو يرفرف بجناحَيْه ويصيح ، ولم يزلْ يفعل ذلك ويقرُب منـه قليلاً حتى صار بين الجماعة ، ومعظمُهم باقون إلى يومنا هذا » .

وذكره الشيخ أبو الخَيْر سعيد الدُّهلىّ فى تاريخه ، قال :

« ورد بغدادَ فى زمن المُستعصِم أبى أحمد ، وكتب مصحَفًا بخطٍّ منسوب ، فوصل إلى المُستعصم[1] فتعرّف إليـه به ، وجُعل من المُلازمين البـابَ يكتب المَصاحف ، ثم بلغ عنده مالم يبلُغه أحدٌ من المقرّبين ، وكان ابن سيدانا اليهودىّ كاتبًا له يُعينه فى علم الحساب وتقسيم أجزاءِ الموسـيقَ ، ولم يَلزمْ بيـده دينـاراً ولادرهما ، وكانت له معرفةٌ بسائر العلوم يغلُب عليه الحكميّات والرياضيّات وبلغ من الموسيقَ مالم يبلُغـه واحدٌ من المتأخرين ، وصنّف فى عمليّاته كثيرًا فحفظ له الناسُ ثلاثين ومائة نَوْبة ، وصنّف فى علم الموسيقى كتابين : أحدهما : « الشرفيّة » باسم الصاحب شرَف الدين هارون الجُوينى ، والآخَر يسمّى : « الأدوار » ، وكان مليح الشكل عذبَ الأخلاق ذا مروءةٍ وكرَمِ نفْس ظريفًا لطيفا ، وكتب عليـه ياقوتُ المُستعصِمىّ وابنُ السّهروَرْدىّ واشتغل عليـه فى الموسيقَ جماعةٌ من الأعيان » .

---

(١) المستعصم بالله آخر خلفاء بنى العباس ، قتله التتار حين غدروا بغداد .

قال ابن فضل الله العمرى : « وحدثنى الجمّالُ المشرقىّ عنه وذكر له عدّة أصواتٍ له ، فمنها فى شعره :

هل للمُعنّى الهائم المُضنَى الصّدِى * من راحِمٍ أو مُسعِدٍ أو مُنجِدِ
عرَف الهوَى وتلطّفتْ أسرارُه * فرثَى ورقّ توجُّعاً للمُكمَدِ
ليس الوَدودُ فتًى يودُّك يومَهُ * حتى إذا استغنَى يَملُّك فى غَدِ
بل إنّما الخِلُّ الوَدودُ فتًى إذا * قعد الزمانُ بصاحبٍ لم يقعُدِ

ومنها ، فى نغم « الزّنكُلاه » :

آصنع جميلاً ما استطعتَ لأنه * لا بدّ أن يتحدّث السُّمّارُ »

وحين غزا المغولُ بغدادَ عام ٦٥٦ هـ ، قتلوا الخليفة المُستعصم وأصابوا المدينة بالإحراق والإتلاف ، ولم يُخرِّب الحىُّ الذى كان يقيم فيه صفىّ الدين ، فقد تمكّن بحذقه وحُسن حيلتِه أن يتقرّب إلى أمير الجُند وأن يحظَى بعطف هولاكُو حتى أسندَ إليه نظارة الأوقاف بجميع أنحاءِ العراق وربط له ضعفَ ما كان يتقاضاهُ من الخليفة المُستعصم .

وذكر العزّ الإربلى فى تاريخه قال :

« جلستُ مع عبد المؤمن بالمدرسة المستنصريّة وجرَى ذكرُ واقعة بغداد ، فأخبرنى أن هُولاكو طلب رؤساءَ البلد وعُرفاءَه وأمرهم أن يُقسّموا دروبَ بغدادَ ومحالّها وبيوتَ ذوى يسارِها على أُمراء دولته ، فقسّموها وجعلوا كلَّ محلّةٍ ، أو محلّتين أو سوقَيْن ، باسم أميرٍ كبير ، فوقع الدَّربُ الذى كنتُ أحضرُه فى حصّة أميرٍ مُقدّم عشرةَ آلاف فارس اسمه : « بانْوانوين » ، وكان هولاكُو قد رسم لبعض الأُمراء أن يقتُل ويأسرَ وينهبَ مدة ثلاثة أيام ، ولبعضهم يومين ،

ولبعضهم يومًا واحدا ، على حسَب طبقاتهم ، فلما دخل الأُمراءُ بغدادَ كان هو أوّلُ من جاء الدّرب الذى أنا ساكنُه ، وقد اجتمع فيه خلقٌ كثيرٌ من ذوى اليَسار ، واجتمع عندى نحو خمسين جوقةً من أعيان المَغانى[1] ومن ذوِى المال والجمال ، فوقف «بانوانوين» على باب الدّرب وهو مُدبّسٌ بالأخشاب والحجارة ، فطرقوا البابَ وقالوا : افتحوا لنا الباب وادخلوا فى الطاعة ولكُم الأمان و إلّا أحرقنا البابَ وقتلناكم ، وكان معه الزرّاقون والنجّارون وأصحابهُ بالسلاح ، قال عبد المؤمن : أنا أخرجُ إليه ، ففتحتُ الباب وخرجتُ إليه وحدِى وعلىّ ثيابٌ قذرةٌ وأنا انتظرُ الموت ، فقبّلت الأرض بين يديه ، فقال للترجمان : قُل له من أنت ، كبيرُ هذا القوم الذى فى الدّرب ؟ قلت : نعم ، فقال : إن أردتم السلامة من الموت فاحملوا لنا كذا وكذا ، وطلب شيئًا كثيرا ، فقلت : كلُّ ما طلبَ الأميرُ يحضُر ، وقد صار كلُّ ما فى الدّرب بُحكمك . فمُرْ جيوشَك ينهبون باقى الدّروب وانزل حتى أُصيفكَ مع مَن تريد من خواصّك فأجمعُ لك كلّ ما طلبت ، فشاوَر أصحابه ونزل فى نحو ثلاثين رجلا ، فأتيتُ به دارى وفرشتُ له الفُرُش الخليفيّة الفاخرة والسّتُور المُطرّزة وأحضرتُ له فى الحال أطعِمةً قلايا وشوايا وحُلو ، وأكلتُ بين يديه اختبارًا ، فلمّا فرغ من الأكل عملتُ له مجلسًا ملوكيًا وأحضرتُ له الأوانى المذهّبة من الزجاج الحلبىّ وأوانى فضّةٍ فيها شرابٌ مُروّق ، فلما دارت الأقداح وسكر قليلًا أحضرتُ عشْرَ جُوَقٍ مغانى ، كلُّهم من النساء ، وكلُّ واحدةٍ تغنّى بملهاةٍ غير ملهاة الأخرى ، وأمرتُهنّ فغنّين جميعًا على سازٍ[2] واحدٍ فارتجّ المجلسُ

---

(١) المغانى هنا ، بمعنى أصحاب الغناء ، من المغنين والمغنيات .

(٢) الساز : لفظ تركى وفارسى يعنى به طريقة العمل على الآلات فى الألحان الغنائية .

وطرب وانبسطَتْ نفسُه فضمّ واحدةً من المغنّيات أعجبته ، وتمّ يومُـه فى غاية الطّيبة ، فلما كان وقتُ العصر حضر أصحابُه بالنّهب والسّبايا فقدمتُ له ولأصحابه تُحفًا جليلةً من أوانى الذهب والفضّة ، ومن النقود والذّهب ومن الأقمشة الفاخِرة شيئًا كثيرا ، سوى العلِيق وهِبات العَوانِيـة الذين كانوا بين يديه واعتذرتُ من التقصير، وقلت : جاء الأمير على غفلة ، ولكن غدًا إن شاءَ اللهُ أعمل للأمير دعوةً أحسنَ من هـذه ، فركب وقبّلت رِكابه ورجعتُ فجمعتُ أهـل الدّرب من اليَسارة فقلتُ لهم : انظروا لأنفسكم ، هذا الرّجلُ غدًا عندى وكذا بعد غدٍ ، وكلّ يوم أُريد أضعافَ اليوم المتقـدّم ، فجمعوا لى من بينهم ما يساوى خمسين ألف دينار ، من أنواع الذهب والأقمشة الفاخِرة والسلاح ، فما طلعَت الشمسُ إلا وقـد وافانى ، فرأى ما أذهَله ، وجاءَ فى هـذا اليوم ومعه نساؤه ، فقدّمتُ إليه ولنسائه من الذخائر والذّهب والنقد ما قيمتُه عشرون ألف دينار ، وقدّمت له فى اليوم الثالث لآلىءَ نفيسةً وجواهرَ ثمينة ، وبغلةً بآلاتٍ خليفيّة وقلت له : هذه من مَراكب الخليفة ، وقدّمتُ لجميع من معه ، وقلت له : هذا الدّرب قد صار بُحكمك ، فإن تصدّقتَ على أهله بأرواحهم فيكون لك وجهٌ أبيضُ عند الله والناس ، فما بقىَ عندهم سوى أرواحهم ، فقال : قد عرفتُ ذلك ، ومن أوّل يومٍ وهبتُهم أرواحَهم ، وما حدّثتنى نفسى بقتلهم ولا سَبْيهم ، لكن ، أنت تجهّز معى قبـل كلّ شىءٍ إلى حضرة القانْ (١) ، فقـد ذكرتُك له وقدّمتُ له شيئًا من المُستطرفات التى قدّمتها لى فأعجَبْته ورسَم بحضورك ، فخفتُ على نفسى وعلى أهل الدّرب أنّ هذا قد يُخرِجنى إلى خارج بغدادَ و يقتلنى و ينهبَ الدّرب ، فظهر لىّ

---

(١) مخففة عن « قا آن » ، من ألقاب ملوك الصين .

الخوفُ وقلت : ياخوند[1] ، هُولاكو ملكٌ كبير وأنا رجلٌ حقيرٌ مغنّ ، أخشى منه ومن هَيْبته ! فقال : لا تخَفْ ، ما يصيبك منه إلا الخير ، فإنه رجلٌ يحبّ أهل الفضائل ، فقلت : أنا فى ضمانك ألّا يصيبنى مكروه ؟ قال : نعم ، فقلت لأهل الدرب : هاتُوا ما عندكم من النفائس ، فأتونى بكلّ ما يقدرون عليه من المُقتنَيات الجليلة ومن النقد الكثير من الذهب والفضّة ، وهيّأتُ من عندى ما كَلَّ كثيرةً طيّبةً وشرابًا كثيراً عتيقًا فائقا ، وأوانىَ فاخِرةً كلُّها من الذّهب والفضّة المنقوشة ، وأخذتُ معى ثلاثَ جُوَقِ مغانى من أجمل من كان عندى وأتقنهنّ للضّرب ، ولبستُ بدلةً من القماش الخليفىّ وركبتُ بغلةً جليلة كنتُ أركبها إذا رحتُ إلى الخليفة ، فلما رآنى « بانوانوين » بهذه الحالة قال لى : أنت وزير ؟ قلت : بل أنا مغنّى الخليفةَ ونديمُه ، لكن ، لمّا خِفتُ منك لبستُ هذه الثياب المُقطّعةِ الوسخة ، ولمّا صرتُ من رعيّتك أظهرتُ نِعمتى وأمِنْت ، وهذا الملكُ هُولاكو ملكٌ عظيم وهو أعظمُ من الخليفة فما ينبغى أن أدخُلَ إليه إلّا بالحشمة والوقار ، فأعجبه منّى هذا وخرجتُ معه إلى مخيّم هولاكو ، فدخل عليه وأدخلنى معه وقال لهولاكو : هذا الرجل الذى ذكرتهُ ، وأشار إلىّ ، فلما وقعت عينُ هولاكُو علىّ قبّلتُ الأرضَ وجلستُ على رُكبتىّ ، كما هو من عادة التتار ، فقال له «بانوانوين» : هذا كان مُغنّى الخليفة وقد فعل معى كذا وكذا وقد أتاك بهديّة ، فقال : أقيموه ، فأقامونى فقبّلت الأرضَ مرّةً ثانية ودعوتُ له ، وقدّمت له ولخواصّه الهدايا التى كانت معى ، فكلما قدّمتُ شيئا سأل عنه ثم يفرّقُه ، ثم فعل بالمأكول كذلك ، ثم قال لى : أنت كنتَ مغنّى الخليفة ؟ قلتُ نعم ، فقال : أَيْش أجوَدُ ما تعلم

---

(١) « خوند » : فارسية بمعنى الأمير أو السيد .

فى عـلم الطّرَب ؟ فقلت : أحسن أن أغنّى غناء إذا سمعه الإنسان ينام ، قال : فغنّ لى الساعةَ حتى أنام ، فندمتُ وقلت ، إن غنّيتُ له ولم ينَمْ قال هذا كذّاب وربّما قتلنى ولابدّ لى من الخلاص منها بحيلة ، فقلتُ : ياخوند ، الطربُ بأوتار العُود لا يطيب إلّا على شُرب الخمر ، ولا بأس أن يشربَ الملكُ قدحَيْن أو ثلاثةً حتى يقع الطّربُ فى موقعه ، فقال : أنا مالِىَ فى الخمر رغبـةٌ لأنه يشغلنى عن مصالح مُلكى ، ولقد أعجبنى من نبيّكم تحريمُه ، ثم شرب ثلاثةَ أقداحٍ كِبار ، فلما احمرّ وجهُهُ أخذتُ منـه دستورًا وغنّيتُه ، وكان معى مغنيةٌ اسمها « صَبا » لم يكن فى بغـدادَ أحسَن منها صورةً ولا أطيَب صوتًا ، فأصلحتُ أنغـامَ العُود على إنعامٍ وضربةٍ جالبـةٍ للنّوم مع زمٍّ رخيمٍ للصوت وغنّيت ، فلم أتمّ النوبةَ حتى رأيته قد نعِس ، فقطعتُ الغناءَ بغتةً وقويتُ ضربَ الأوتار فانتبَه ، فقبّلتُ الأرض وقلت : نام الملك ، فقال : صدقتَ ، تمنَّ علىّ ، فقلت أتمنّى على الملك أن يُطلِق لى السُّمَيكة ، قال : وأىُّ السُّمَيكةُ شىءٍ هىَ ؟ قلت : بستانٌ كان للخليفة ، فتبسّم وقال لأصحابه : هـذا مسكين ، مغنّ قصير الهمّة ، وقال لى الترجمـان : لم لا تمنّيتَ قلعةً أو مدينة ؟ أيش هو بستان ! فقبّلتُ الأرض وقلتُ : ياملِك ، هذا البستان يكفى ، وأنا ما يجئُ منى صاحبُ قلعـةٍ ولا مدينة ، فرسَم لى بالبستان وبجميـع ما كان لى من المرتب أيام الخلافة و زادنى عُلوفةً تشتمل على خبزٍ ولحـم وعليقِ دوابّ يساوى دينارين ، وكتب لى بذلك فرمانًا مُكمَّل العلائم ، وخرجتُ من بين يديه ، وأخذ لى « بانوانوين » أميرًا بخمسين فارسًا ومعهم علَمٌ أسوَد ، وكان هو عَلَم هولاكو الخاصّ به ، برسم حِماية دَرْبى ، فجلس الأميرُ على باب الدّرب ونصبَ

العَلَم الأسوَد على أعلى باب الدّرب، فبقيَ الأمرُ كذلك إلى أن رحلَ هُولاكو عن بغـداد » .

وحديثُ صفىّ الدين هذا هو صورةٌ جليّةٌ عن ثراءِ بغدادَ وما تعرّضَت له من النّهب والسّلب والتخريب فى ذاك الوقت، كما أنه يدلّنا على منزلة الموسيقَ وتأثيرها على الإنسان ، وقد تأخُذنا الدهشةُ لتوافُر العدد من المغنّيات فى منزل صفىّ الدين وتنوُّع الآلات ومَهارتهنّ فى الأداء والغناء عليهـا ، وأيضًا نلمسُ أخلاقَ الرجل عند ما يتمنّى على هُولاكو بستانًا يستنشق زَهرهُ و يغنّى مع طيوره، ثم تلك الحُنكة والحِكمة فى حديثه مع الغُزاة فى وقتٍ كانت تكفى فيـه كلمةٌ عابرة لأن تكون سببًا فى قتـله .

وقد عاصرَ صفىُّ الدين عهودًا ثلاثةً ، فقد كان نديمَ الخليفةِ المُستعصم وموضعَ رعايته، ثم اكتسبَ قلبَ ملك المَغُول هُولاكو، ثم عاش أخيرًا مع أسرة الجُوَينىّ فلم تكن مكانته عندهم من الإكرام تقلّ عما كانت عليه قبلا عند الخليفةِ أو عند هُولاكو ، فقـد كان علاءُ الدين الجـوَينىّ وأخُوه شمس الدين يكرمانه فتولّى فى أيّامهما كتابةَ الإنشاءِ ببغداد، فنال من النّعَم والثراءِ فى تلك العهُود الثلاثة ما لم ينَلْه أحدٌ قبلَه غير إسحاق ونُظرائه فى العهد العبّاسى، ولكن صفىّ الدين كان مثلُه مثَل الفنّان الذى لا ينظُر إلى جمع المـال والثراء بل كان كريمًـا مُسرفًا كثيرَ المتعة فلم يبقَ له فى شيخوخته ما يسـدّ به حاجته فمـات فقيرًا، وكانت وفاتُه فى ثامن عشر صفر سنة ٦٩٣ هـ .

وأهمُّ مصنّفاته فى الموسيقَى كتابان :

أحدُهما ، كتاب « الرسالة الشرفيّة فى النسب التأليفية » ، ألّفه لشرَف الدين هارون بن محمـد الصاحِب شمس الدين الجُـوَينى ، صاحِب ديوان الممـالك فى بغداد ، وأقدمُ نُسخةٍ من هـذا الكتاب هى التى كانت محفوظةً بمكتبة برلين ، حتى الحرب العالَميّة الثانية ، تحت رقم ٥٥٠٦ مؤرّخة سنة ٦٧٤هـ ، ثم نُقلت ضمن مجموعة المخطوطات العربيّـة إلى مكتبة مدينـة « ماربورج » ومكتبة مدينـة « جيتنجن » فى جمهورية ألمـانيا الغربيّة ، وقد تمّ تحقيقُ هذا الكتاب على هذه النسخة وعدّة نسخٍ أُخرىٰ .

والثانى ، هو كتاب «الأدوار فى الموسيقَى» ، وهو هذا الذى نقوم بتصديره ، ألّفه صفىُّ الدين وكان لا يزال صغير السنّ ، بناءً على رغبة العالم الرياضى المشهور نصير الدين محمد بن محمد بن الحَسن الطوسىّ المتوفى سـنة ٦٧٢ هـ ، وأقدمُ نسخةٍ من هـذا الكتاب تاريخها سـنة ٦٣٣هـ ، محفوظة بمكتبة نور عثمانيـة بالآستانة تحت رقم ٣٦٥٣ .

و يعدّ من أهم المُصنّفات العربيّة فى الموسيقَى وأوفاها فى معرفة النّغم والأجناس وتدوينات الألحان ممّـا لم يكن يُعرف قبل ذلك فى كتاب ، فكان له صدىً ظهر جليّاً فى تهافُت أهل العلم والصناعة لدراسته وشرحه ، فهو أكثُر الكتب التى تناولها المتوسطون بالشرح والتحليل .

والكتاب يقع فى خمسة عشر فصلاً :

فتناول فى الفصل الأوّل (تعريفَ النغم و بيان الحدّة والثّقَل) .

والفصل الثانى جعله فى (تقسيم الدساتين) ، فقسّم الرتر سبعةَ عشر قسماً ، على ترتيب السلّم الفيثاغورىّ القديم الذى كان يُجعل فيه الجنسُ القوىّ ذو المدتين بتوالى النسب :

	أ	ى	ر	ح
	٩/٨	٩/٨	٢٤٣/٢٥٦	
سنت =	٢٠٤	٢٠٤	٩٠	

وأيضاً على الوجه الثانى الذى كان يُرتّب فيه ذلك الجنس معدّلاً بتوالى النسب :

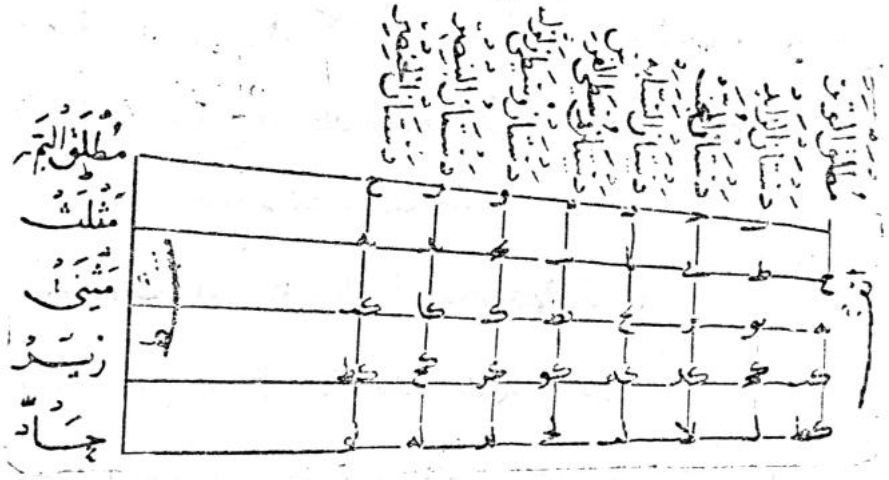
	أ	ى	ر	ح
	٩/٨	٥٩٠٤٩/٦٥٥٣٦	٢٠٤٨/٢١٨٧	
سنت =	٢٠٤	١٨٠	١١٤	

فأما هـذا الثـانى ، فهو الذى آستبدّ لَهُ العرب بتوالية الجنس المُسمّى (المتصل الأوسط) ليقوم مقام كليهما بتوالى النسب :

	أ	ى	ر	ح
	٩/٨	١٠/٩	١٦/١٥	
سنت =	٢٠٤	١٨٢	١١٢	

والنغمُ السبعُ عشرة الحادثة ، فقـد رمَز لهـا المؤلّف بالحـروف ابتداءً من نغمة مُطلق وتر البم (ا) ، ويقابلهُ الآنَ وتر «العشيران» فرضاً فى آلة العود ، إلى نغمـة (يح) من مُنتصَف الوتر ، وهـذا الموضع يُقابله أيضـاً ، فى التسوية المشهورة لأوتار الآلة ، مُكان النغمة المسّماة « حسيني » فرضاً كذلك ، ثم أعادها

بحروفٍ أُخَر فى دورٍ ثانٍ من نغمة (يح) إلى (له) ، وهذه الأخيرةُ تقابلها أيضاً نغمة « جواب الحسينى » ، على هذا الترتيب :



(صورة من صفحة ٥٦ من المخطوط المؤرخ سنة ٧٢٧ هـ ، بخط عبد الكريم الشهرورْدى)

ومن هذه ، فالنغمةُ (ا) هى بعينها نغمةُ مطلَق الوتر المُسمّى الآن اصطلاحاً « عشيران » .

ونغمةُ (ب) فهى فى مكان تلك التى تسمّى « عجم عشيران » .

ونغمة (ح) فهى أيضا فى مكان النغمة المسمّاة « عراق » .

ونغمةُ (د) فتقع فى مكان النغمة المسمّاة الآن « كَوشْت » .

ونغمة (هـ) فهى تلك المسمّاة اصطلاحاً « راست » .

ونغمة (و) فتقع فى مكان النغمة المسمّاة «سوزدِل» أو «نيم زيركلاه» .

ونغمة (ر) فهى النغمـةُ التى تسمّى « زيركلاه » ، وقـد تقابلها أيضاً النغمة المسمّاة : « تك زيركلاه » .

ونغمةُ (ح) فهى نغمةُ مطلَق الوتر المسمّى « دوكاه » .

ونغمةُ (ط) فتقع فى مكان النغمة المسمّاة (كرد)، وقد تقابلها أيضا نغمة « نيم كرد » .

ونغمة (ى) فهى فى مكان النغمة التى نسميها « سيكاه » .

ونغمة (يا) فتقع فى مكان النغمة المسمّاة « بوسلِك » ، وقد تقابلها أيضا نغمة « تك بوسلك » .

ونغمة (يب) فهى النغمة التى نسمّيها « جهاركاه » .

ونغمة (ح) فتقع فى مكان النغمة المسمّاة « حجاز » .

ونغمة (يد) فهى النغمة المسمّاة « عُزّال » ، وقد تقابلها أيضا النغمة المسمّاة : صَبا » .

ونغمةُ (يه) فهى نغمة مطلق الوتر المسمى « نوا » .

ونغمة (يو) فهى النغمة التى تسمى « حصار » وتارةً : « نيم حصار » .

ونغمة (يز) فتقع فى مكان النغمة المسمّاة « شورى » .

فهذه هى السبع عشرة نغمةً ، فى الدور الأول إبتداءً من نغمة مطلق البَمّ .

ونذكر من صِياحات تلك ما هو أكثرُ آستعمالاً فى الدور الثانى :

فالنغمة (يح) هى المسماة « حُسينى » ، وهى صياحُ نغمة « ا » .

ونغمة (يط) هى التى نسمّيها «عجم» ، وقد تقابلها أيضاً نغمة «نيم عجم» .

ونغمة (ك) هى التى نسمّيها آصطلاحا « أوج » .

ونغمة (كا) فتقع فى مكان النغمة التى نسمّيها « ماهور » ، وقد تقابلها أيضاً نغمة « تك ماهور » .

ونغمة (كب) هى نغمة مُطلق وتر « الكردان » صياحًا بالقوة لنغمة « الراست » (هـ) .

وفيما يلى هذه فتقع النغمات من (كج) إلى (كط) صياحاتِ نظائرها من نغمة (و) إلى (يب) ، وصياحُ تلك الأخيرة نغمةُ « جواب الجهاركاه » .

والفصلُ الثالث جعلَهُ فى (نسب الأبعاد) فاختصّ نسبةَ ذا الخمسة، ممّا يلى نسبة الذى بالكلّ ، بالحدّين (٢/٣) واختصّ نسبة ذِى الأربعة بالحدّين (٣/٤) ، فكان فَضْلُ ما بينهما هو نسبةُ البعد الطنينى (ا—ء) بالحدين ٨/٩، وهو أعظمُ الأبعاد الثلاثة فى الجنس ذى الأربعة نغم .

فأمّا نسبةُ (ا – جـ) ، وهو بُعد « المجنّب » فذكر أنها : « نسبةُ المِثل وثُلث خُمس بالتقريب » ، وهذا يعنى أنه بالحدين (١٥/١٦) .

وهنا يحدُث خلافٌ فى نسبة هذا البعد ، فقد جعلَه أوّلًا بنسبة ($\frac{٥٩٠٤٩}{٥٦٥٣٦}$) ، وتقرّب بالحدين (٩/١٠) ، ثم جَعلَهُ بعينه بالحدّين (١٥/١٦) ، برغم أنّ هذه النسبة تقوم مقام بعد البقية $\frac{٢٤٣}{٢٥٦}$ ، ولا ترقَى أن تصلَ إلى بُعد المجنّب .

وقد بيّن المُحقّق فى هذا الموضع شرحًا طويلًا ظهرَ فيه أنه إذا جُعل بُعد المجنّب بتَيْنِك النسبتين فإنّ البُعدَ الطنينىّ ينقسم بها مع بُعد البقيّة بأربعة أقسام فتصير عدّةُ النغم جميعًا بين حدّى ذى الكل اثنتين وعشرين نغمةً وليست سبعَ عشرة .

فأمّا الفصل الرابع، فقد ذكر فيه : (الأسبابَ المُوجبةَ للتنافُر) ، وأشار إلى أنّ من الأسباب التى تُوجب التنافُرَ بين الأبعاد اللحنيّة أن يُجمَعَ فى الجنس بتلك الأبعاد الثلاثة ، وهى « الطنينىّ والمجنّب والبقيّة » ، غيرَ أنَّ المحقّقَ أثبتَ أن الأجناس المُسمّاة (المُفرَدة) هى التى يُجمع فيها بتلك الثلاثة ، وهذه كثيرةُ الاستعمال

لكونها تُكسب الأجناسَ القويّة ليناً متى خُلطت بها، فتبدو فى المَسموع أكثرَ بهاءً وأنقًا، ولم يُعدّد منها المؤلّفُ غير صنفٍ واحد .

والفصلُ الخامس فى : (التأليف الملائم) ، وهو يعنى بذلك أنواعَ الجنس ذى الأربعة الحادثة من تأليف تلك الأبعاد الصغار الثلاثة بين حدّيه ، ثم أنواعَ ذى الخمسة كذلك .

فذكَر من الأجناس سبعةَ أصنافٍ على الترتيب دون أن يذكُرَ تسمياتها المُصطَلح عليها فى ذاك الوقت ، غير أنه ذكرها فى كتابه الثانى المسمّى (الرسالة الشرفيّة » بتسمياتها ، وهى أقربُ إلى اصطلاح المتأخّرين ، غير أنها تخالف ما تُعرف به فى زماننا هذا .

فالأوّل : (عشاق) ، وهذا ما يسمّى الآن جنسَ (عجم) .

والثانى : (نوىٰ) ويقابله الجنسُ المسمّى الآن (نهاوند) .

والثالث : (بوسليك) وهذا يقابله الجنسُ المسمّى (كردى) .

والرابع : (راست) وهو بعينه ما نسمّيه كذلك (راست) .

والخامس : (نوروز) ، وقد يسمونه أيضًا « حسينى » وكلاهما الجنسُ الذى يعرف فى وقتنا هذا باسم (بياتى) .

والسادس : (عراق) وهو الجنس المسمّى الآن : (سيكاه) ، أو « عراق » .

والسابع : (أصفهان) ، والمحدثون لا يستعملونه بالخمس نغم ، على الوجه المبيّن بالأصل كما أراده المؤلّف بترتيب أبعاده الأربعة على التوالى ، بل إنما قد يستعمل بوجهٍ آخر على هيئة التجنيس المسمّى بذلك الاسم ، أو أن يؤخذ بأحد الجنسين المفردَيْن اللذين يتألّف منهما ، وهما :

(راهوى) ، ويقابله فى وقتنا هذا جنسُ (صبا) .

و (زيرأفكند) ويسمّى أيضًا : (كوچك) ، وهو ضربٌ من جنس (الصبا) .

فأمّا أصنافُ ذى الخمسة فقد صنّف منها المؤلّفُ اثنى عشر صنفًا بين طرفى البعد ذى الخمسة .

والفصلُ السادس فى : (الأدوار ونسبها) ، فقد لجأ فيه المؤلّف إلى إضافة كلّ واحدٍ من أصناف ذى الخمسة الإثنَى عشر إلى كلّ واحدٍ من تلك الأجناس السبعة ، فحصل من سائرها أربعٌ وثمانون جمعًا هى المُسمّاة : « الدوائر » ، ومن هذه ماهو مُتنافرٌ أصلاً ومنها ماهو خفىُّ التنافُر ، ومنها ما هو ملائمٌ مشهورُ الاستعمال إلى يومنا هذا .

وجميع هذه فقد فصّلها المحقّقُ فى مواضعها . وجعل لكلٍّ منها مِثالاً مدوّنًا فى مدرّج صوتىّ يوضّح ترتيبَ نغمها فى طرائقها ، غير أنه جعل تدوينَ النغم فى طبقاتٍ تصير فيها النغمةُ المسمّاة بالعربية « عجم » ، فى مكانها المعهود من الآلة ، مساويةً تمديد نغمة (صول SOL) ، من قِبَل أنّ الجنسَ الأصل الأوّل الذى تخرج منه النغمُ طبيعيّةً غير محوّلة ، أساسُه تلك النغمة فى الجمع المتصل أو أساسه تمديدُ نغمة (دو Do) فى جمعٍ منفصل ، وعلى هذا المبدأ تصير النغمةُ المسمّاة بالعربية « راست » مساويةً تمديد نغمة (لا La) ، وذلك لأنّ جنسَ (الراست) يُؤسّس أصلاً على ثانية جنس (العجم) .

هذا ما ارتآه المحقّق من حيث الطبقات الطبيعيّة من المبدأ ، ونحن لا نرى مايمنع من تدوين النغم على أيّة طبقة ، على أن تكون علاماتُ التحويل فى أماكنها من المدرّج ، ومع ذلك فإنه قَرن بالنغم على المدرّجات تسمياتُها بالعربيّة حتى

لا يلتبس أمرُ أجناسها على الناظر فيها ، ومَيز كلّ واحدٍ من أدوار الجماعات باسمه المُصطَلح عليه فى مقامات الألحان المستعملة فى زماننا .

والفصل السابع سمّاه المؤلّف : (حُكم الوترين) ، وهو يعنى بذلك أنه إذا شُدّ وتران وكان الأحدّ منهما على نسبةٍ ما من الأثقل فإنّ النغم تخرج على الترتيب الذى به يصطحب الوتران ، فأمّا إذا جُعل اصطحابُهما على نسبة المِثْل إلى المِثْل والثُلث ، فإنّ نغمَ الأدوار تخرج منهما على الوجه الذى به تؤخذ من وتَرَين فى آلة العُود ، على التسوية المعهودة .

والفصل الثامن ، جعله فى : (تسوية أوتار العود وإستخراج الأدوار منه) ، فذكر أنّ التسوية المشهورة فى هذه الآلة هى أن تُجعل نَغمةُ مطلق كل وترٍ مساويةً لنغمة ثلاثة أرباع الوتر الأثقل منه ، وعدّد من الدساتين التى تحدّ أماكنَ النغم على الأوتار سبعةً ، من قِبَل أنه قسم البُعدَ الطنينىّ بثلاثة أقسام تخرج من فصل بُعدَى المجنّب والبقية منه من جانبٍ واحد ، ثم جعل بُعد البقية واحداً غير مُنقسم فى ذاته أصلاً .

فأمّا عدّةُ الدساتين بحسب استعمال المحدثين الآن فهى عشرةٌ فى كل وتر ، وذلك لأنّ بُعد الطنينىّ متى فُصل من كِلا الجانبين بالأوسط والأصغر فإنه ينقسم بهما أربعة أقسام بدلاً من ثلاثة ، وبُعد المجنّب منى فُصل بالأصغر فقط ، وهو بُعد البقية ، من الجانبين انقسمَ ثلاثة أقسام بدلاً من قسمين .

والفصل التاسع عدّد فيه المؤلّف : (الأدوار المشهورة) فى زمانه ، وهى اثنا عشر دورًا كانت تُعرف بمسمّياتها فى ذاك الوقت ، ثم ستّةً من المركّبات أو الشواذّ كانت تعرف قديمًا باسم : « أوازات » جمع (أوازه) ، وهى لفظٌ فارسىّ بمعنى اللحن المميّز .

وكلُّ واحدٍ من هذه فقد فُصّلت نغمُه فى موضعه مع التسمية التى يُعرف بها عند المحدثين فى مقامات الألحان المألوفة فى زماننا ، ولذلك لم نجد ما يدعو إلى تكرارها هنا .

والفصل العاشر : سمّاه المؤلّف : (تشارُك النغم) ، وهو يعنى بذلك أنّ بعضَ الأدوار متى بُدئَ فيه من ثانيته ، أو ثالثته ، خرج دورٌ آخر دون أن تتغير سلسلةُ النغم فى كليهما ، وقد يشترك دوران فى نغيم واحدة بأعيانها فلا يختلفانِ إلّا فى نغمةٍ من الأوساط أو من الأطراف ، ورسم لذلك دائرةً تحيـط بالأدوار الإثنى عشر المشهورة قديمًا وكأنهـا مؤسّسةٌ جميعًا على نغمة مطلق البَمّ (أ) ، وفيها تظهر النغماتُ من الثـانية إلى السابعة فى كلٍّ ، بعضُها متحدةٌ فى دورين أو أكثر وبعضُها مختلفة ، فيبين بذلك اختلافُ أبعاد مابين النغم الأساسية فى تلك الأدوار الإثنَى عشر .

والفصلُ الحادى عشر جعله فى : (طبقات الأدوار) ، وذلك أنه رتّب النغم السبعَ عشرة فى طبقاتٍ متوالية بين كلّ طبقةٍ وأُخرى نسـبةُ البعد ذى الأربعة ، وجعل أوّل الطبقات (أ) من مطلق البَمّ ، وثانى الطبقات (ح) من مُطلق المَثْلث ، والثالثة (يه) من مطلق المَثْنىٰ ، وهكذا طبقاتٍ فوق بعضها بتلك النسبة إلى الطبقة السابعة عشرة ، ثم رتّب نغمَ الأدوار الاثنَى عشر على كلّ واحدةٍ من نغم تلك الطبقات .

وهذا الترتيبُ واضحٌ أنه غير صحيح ، من قِبلَ انّ مابين النغم أبعادٌ غيرُ مُتساوية ، فالدّور الذى أوّله بُعد « بقيّة » قد يقع فى طبقةٍ تكون فيها النغمةُ الثانية على نسبة بُعد « إرخاء » ، وليس بينهما بالحقيقة بعدُ بقيّة ، وقد عدّد المُحقّـقُ الطبقات المشهورة لكلّ واحدٍ من الأدوار بحسب آستعمال أهل الصناعة فى زماننا .

والفصلُ الثانى عشر ، قولٌ مُختصَر فى : (الاصطحاب الغيرِ المعهود)، وهو يريد بذلك تعريفَ أصنافٍ من التسويات المركّبة ، وهى الغير معهودةٍ فى آلة العود ، وهذه منها ما هو مُنتظِم ومنها ما هو غير منتظِم ، فغيرُ المنتظِم منها هو أن يُجعل بين الأوتار نسبٌ مختلفة ، والمنتظمُ ما يُجعل بينها نسبةٌ واحدة بين كل وترين ، وبيّن المؤلّفُ دورَ (الراست) فى مثالٍ على هذين الوجهين .

ويحضرنا فى هذا مايُحكَى عن إسحاق الموصلىّ ، أنه كان يُجيد الضّربَ على تلك التسويات المركّبة غير المنتظِمة ، فى العُود ، فكان أصحابُه يشوّشون أوتارَ عُوده خِلسةً ، فى مجلس الخليفة ، فكان لا يلبث أن يُحسّ النغمَ الحادثة من أوتار العود فيضرب عليه ويغنّى وكأنه فى تسويته المشهورة ، فكانوا يتعجّبون من حذقه ومهارته .

والفصل الثالثُ عشر، جعله فى : (أدوار الإيقاع)، فقد ذكر المؤلّفُ قولًا مجملًا فى أزمنة النغم ، ثم عدّد الإيقاعات المشهورة عند أرباب الصناعة قديمًا ، غير أنه خلّط فيما يُسمّيه (خفيفَ الثقيل) فجعل الخفيفَ من « ثقيل الأوّل » والخفيفَ من « ثقيل الثانى » فى دورٍ واحدٍ بذلك الاسم ، رغم أن لكلّ واحدٍ منهما دورٌ يختصّ به فى جنس إيقاعه ، والمحقّقُ شرحَ ذلك شرحًا وافيًا وأوضح دور الأصل فى كلّ واحدٍ من أصناف الإيقاعاتِ المشهورة عند العرب قديمًا .

فأمّا الفصلُ الرابع عشر ، فقد جعله المؤلّف فى : (تأثير النغم) ، فقال : إنّ بعضَ الألحان تُلائم طباع التُّرك وسكّان الجبال ، وهى تلك الثلاثة الأُوَل التى يقابلها فى وقتنا هذا « العجم والنهاوند والكردى » ، فأما « الراست » وأنواعُه فإنه من الألحان التى تبسط النفسَ بسطًا لطيفا ، وأما لحنُ « الراهوى والزير أفكند » ،

وكلاهما من الجنس المسمّى الآن (صبا) ، فكلاهما يؤثر نوع حزنٍ وفتور ، فينبغى لذلك أن يُراعَى فى التلحينات أن لا يُوضع قولٌ يليقُ بحال الفرحان فى مثل نغم من جنس (الصبا) .

ونحن إذ ندرك أن انفعالاتِ النفس تختلف فى الإنسان ، بحسب ما فى طَبْعه بالخلقة أصلاً ، فإنا لا نشكّ بأنّ الأجناسَ اللحنيّة التى تكثُر فيها الأبعادُ الصغار كالبقية والمجنّب هى التى تُؤثّر فى النفس تأثيراً يميل به إلى هيئة الحَنان والعَطف دون تلك التى تتحكّم فيها أصنافُ البُعد الطنينىّ ، فهذه أكثرُ قوةً وتلك أكثرُ ليناً ورقّة .

والفصل الخامسُ عشر، وهو الأخير، فقد سمّاه المؤلف : (مُباشرة العمل)، وفى نظرنا أن هذا الفصل هو أهمّ فصول الكتاب جميعاً ، إذ أنّ فيه أوّلَ أثرٍ ظهَر فى الكتب العربيّة لكيفية تدوين الألحان ، فقد لجأ المؤلّفُ إلى تلك الحُروف التى ميّز بها النغم فقرنها فى الألحان بأعدادٍ تدل على أزمنتها ، فصارت الحروفُ بمثابة النغم والأعدادُ بمثابة الأزمنة ، ومتى عُلم هذان فى لحنٍ وأشيرَ إلى جنس نغمه وإيقاعه أمكن إدراكُ الهيئة اللحنيّة التى يعنيها المؤلّفُ بمثل هذا التدوين.

فأما الحروفُ وما يقابلها من النغم بمسمياتها المعروفة فى زماننا هذا فقد تبيّنت قبلاً فى تعليقنا على الفصل الثانى ، وأما الأزمنة فى الألحان العربية فالأصل فيها أربعة ، أعظَمُها أربعةُ أمثالِ الأصغر ، وهذه فقد بيّنها المؤلف فى الفصل الثالث عشر بحيال الحروف :

حروف :	(ا)	(ب)	(ج)	(د)
أزمنة :	١	٢	٣	٤

فواضحٌ، أن العدد (١) يريد به أصغَر الأزمنة المفروضة فى الإيقاعات الخفيفة (١ من ٨) ، على قياس زمان النُّطق بحركة الحرف فى اللّغة ، فيشبه النغمةَ التى يُرمز لها فى التدوين الحديث بالعلامة : (♩) .

والعدد (٢) يريد به أصغرَ الأزمنة المفروضة فى الإيقاعات الثقيلة (١ من ٤) فهو ضعفُ الأوّلِ على قياس النُّطق بحركة السبب الخفيف فى اللغة ، فيُشبه النغمة التى يُشار إليها فى التدوين الحديث بالعلامة : (𝅗𝅥) .

فأما العدد (٣) فهو كنغمةٍ تمتدّ بمثل مجموع زمانَى الأوّل والثانى (٣ من ٨) فهو ثلاثةُ أمثال الأوّل ومِثلُ ونصفُ الثانى ، فيشبه النغمةَ التى يرُمز لها فى التدوين بالعلامة (𝅗𝅥.) .

والعدد (٤) فهو أعظمُ الأزمنة المفروضة فى الإيقاعات الخفيفة ويساوى أربعَة أمثال الأصغر ، فيُشبه النغمةَ التى يُرمز لها فى التدوين الحديث بالعلامة (𝅝) .

فهذه هى الأربعُ الأزمنة الأصلية فى الإيقاعات الخفيفة والمُعتدلة ، وظاهر أنه متى اجتمعت عدّةُ حروفٍ مقرونةٍ بأعداد أزمنتها فاستبدلنا بالحروف ما يقابلها من النغم ، وبالأعداد مايقابلها من علامات الأزمنة المألوفة فى التدوين ، فإنه يمكن أداؤها عمليًّا أو كتابتها فى مدرّج صوتى .

فأما الأعداد التى هى أعظم من تلك ، كالعدد (٦) أو (١٢) فقد تبيّن ، فى موضعه ، أنها لنغم تشبّع مكرّرةً فى ذواتها أو بما يلائمها مما يجاورها دون خروج عن هيئة اللحن ودور الإيقاع .

وذلك الأثرُ العربيّ من التدوين على النهج الذى آرتآه صفىُّ الدين إنما يقودنا إلى أن نُلخص ها هنا المراحلَ التى تطوّر فيها تدوينُ النغم والألحان ، فى قصّةٍ مُوجزةٍ عَبْر العصور :

مضت على الإنسان حِقبةٌ طويلةٌ من الزمن سار فيها فى مَدراج التطوّر البشرىّ حتى اهتدَى إلى نغم الألحان فاخترع لها الآلاتِ المُصوّتة لتكون أطولَ مدىً من الأصوات الطبيعيّة فظهر أثرُ هذه الصناعة و بانَ جمالُ الفنّ فى مادّتها .

ومضت بعد ذلك حِقبةٌ أُخرى ليس فيها للقديم من الألحان مرجعٌ غير حناجر القُدامى من الحفّاظ والمغنّين وأصحاب الآلات ، فصار لكلّ عصرٍ من العصور قديمٌ ومُحدثَ ، فالقديمُ زائلٌ بمضىّ الزمن والحديثُ منها مآلُه إلى القِدم فيزول كذلك .

وأقربُ الأجيال القديمة فى مُحاولة تدوين الألحان هو العصرُ الفرعونىّ فى مصر ، فكانوا يعرفون ، فى عهد الدولتين القديمة والوسطى ، السلّمَ الخماسىّ النغم ، فيرمزون لكلّ نغمةٍ بكوكبٍ من الكواكب الخمسة ، وهى : (عطارد والزهرة والمرّيخ والمشترى وزُحل) ، ثم أضافوا (الشمسَ والقمر) فصار السلم سباعىَّ النغم كذلك ، فكان يرمُزون لها بالرّموز الهيروغليفيّة الدالّة على أسماءِ الكواكب السبعة ؛ فكان هذا أوّلَ محاولةٍ لتدوين النغم .

و بعد مُرور أربعين قرناً من هذا التاريخ ، فكّرت أوروبا ، بعد ظهور المسيح بعدّة قرون ، فى تدوين ألحان الغناءِ فاستُعملت الطريقةُ المسمّاة (نويما Neume) ، وهى رموزٌ تدوّن فوق النّصوص لا يظهر بها حدّةُ النغمة أو مقدارُ زمانها بل إنما تشير الى إتجاه اللّحن فقط ، ولذلك يقول بعضُ علماءِ أوروبا إنّ هذه الطريقة

لا تخرج عمّا فى نقوش قدماءِ المصريّين عندما يُرى المغنّى يقود الفرقةَ مشيراً بيده إلى أعلى أو إلى أسفل، والفرقُ أنّ هذا يشير إلى آتجاه اللحن بيده فى الهواء وذاك يشير بتلك العلاماتِ برسمها بجيال النصّ .

واستمرّ التـدوينُ قاصراً على استعمال تلك الرموز فى ألحان الكنيسة حتى جاء « هوكبالد » (٨٤٠ — ٩٣٠) أحدُ الأساقفة الذين شغفُوا بالألحان ، ففكّر فى آستخدام الحروف الهجائيّة التى كانت تُستعمل من قبلُ عند قدماءِ اليونان لضبط درجات النغم، مع رُموز (نوعما)، غير أنّ هذه كانت تختلط مع حروف النصّ، فميّز لها خطّاً باللون الأحمر ورمز له بحرف (F) ، ثم أضاف إلى هـذا الخطّ آخرَ ميّزه باللون الأخضر وتارةً بالأصفر ورمز له بحرف (C) ، وهكذا آستخدم « هوكبالد » العناصرَ الأساسيّة لمـدرّج التدوين الموسيقىّ ، وهى المفتاح والرموز والخطوط .

وما كاد ينبثق فجـر القرن الحادى عشر حتى خطَا التـدوينُ الموسيقىّ خطوةً كانت أقربَ إلى آستكماله ، فقد جاء « جيدو أريزو » (٩٩٥ — ١٠٥٠) فاقتفَى أثرَ المجهود الذى بدأه « هوكبالد » فزاد الخطوط إلى أربعـةٍ تحصُر بينها ثلاث مسافات، فى مدرّج يكون فيه الخطُّ الأحمر ، وهو الثانى، دالّاً على النغمة المسمّاة الآن : (فا Fa) والخطُّ الرابع الأخضرُ، دالّاً على النغمة المسمّاة : (دو Do) ، وبذلك يمكن أن يحيط هـذا المُدرّج بسبع نغمٍ أساسيّةٍ تبـدأ من الأثقل بنغمة (رى Re) .

وتطـوّرت أوروبا بعـد ذلك فاستخدمت فى تدوين النّغم التى تُكتَب على الخطوط أو فيما بينها أشكالاً تدلّ على أزمنتها ، غير أنّ هـذا كان فى بادئ الأمر لمجرّد الدلالة على ثلاثة أنواع من الأزمنـة ، إمّا متوسط أو قصـير أو طويل ،

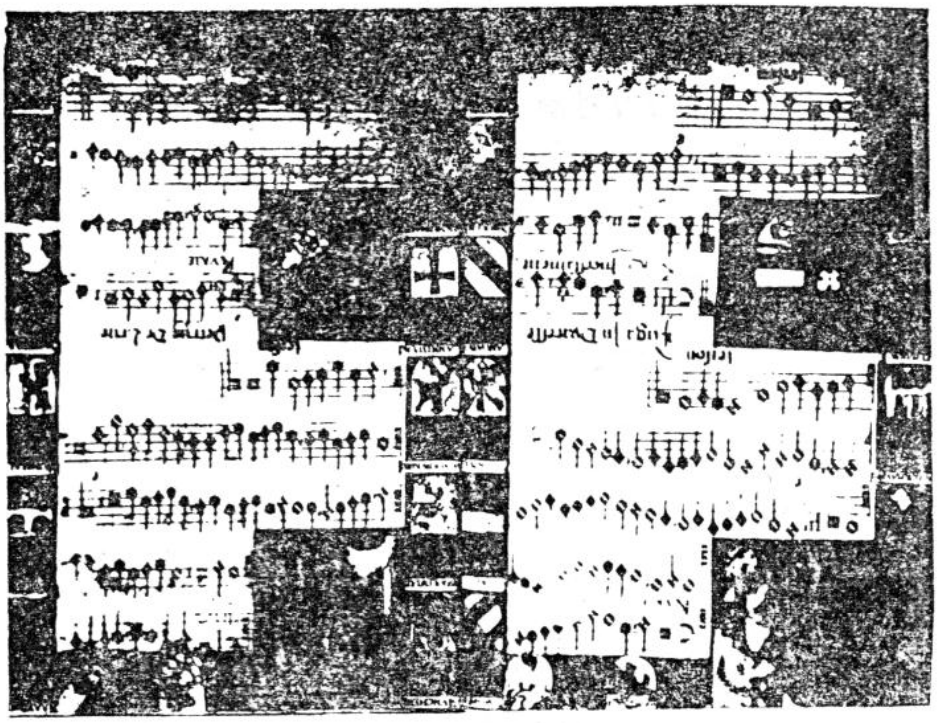
وهذا الصنفُ من التـدوين مشهورٌ فى أوروبا باسم : (التدوين الكورالى) ، وظلّ كذلك حتى بداية القرن الخامس عشر :

(تدوين كورالى فى بداية القرن الخامس عشر برموز « نوعما » على الخطوط)

وقد حدثت فى أوروبا منذ القرن الثالث عشر محاولاتٌ لتحديد أزمنة النغم ، فعُرفت سبعُ علاماتٍ تدلّ كلٌّ منها على مقدارٍ زمنيّ بالنسبة إلى الآخر ، كما عُرِفت علاماتٌ أخرى تدلّ على مقادير سكتاتٍ مُساوية ، وهُنـا بدأت أوروبا معرفة

ما يسمُّونه «التدوين المحدود الزمن» وكان موسيقيُّو ذلك العصر يُطلقون على تلك الأشكال من العلامات أسماءً طريفة، فمنها: «النائمة والجالسة والمتنزهة» وغير ذلك.

وفى القرن الرابع عشر رُسِمت بعض رءوس هـذه العلامات باللون الأحمر، فكانت سوداءَ وحمراء، وفى منتصف القرن الخامس عشر أستُبدلتْ بالحمراء منها أُخرى بيضاء:



(التدوين « المحدود الزمن » من القرن السادس عشر)

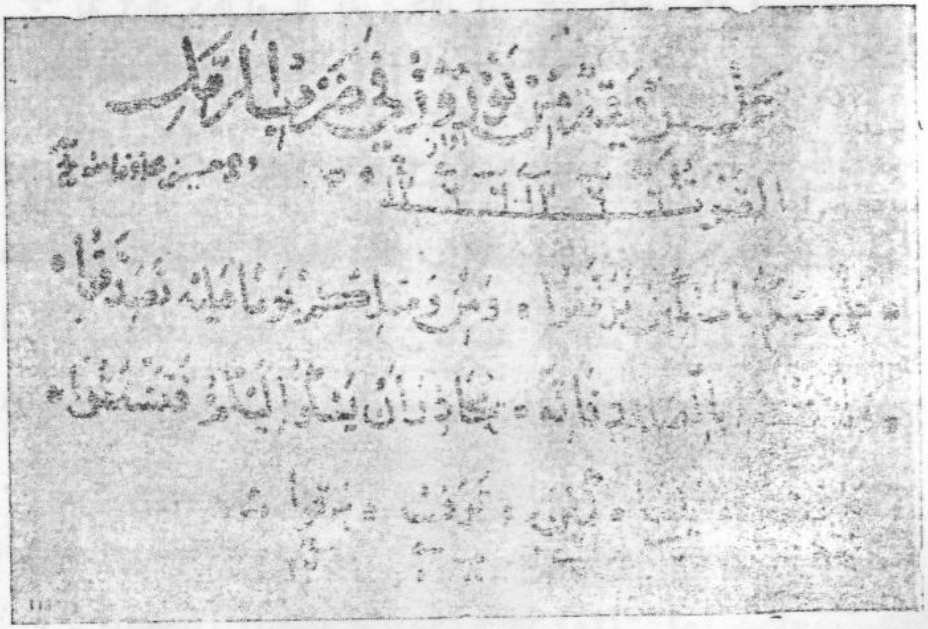
وكانت رؤوسُ العلامات جميعاً مربّعـة الشكل، ثم جُعلت بعـد ذلك كأنها مستديرة، ثم أستُعملت الطباعةُ فى ذلك حوالَى سنة ١٧٠٠ م.

وقد ذكرنا قبـلاً أن الخطوط التى أستُخدمت فى عهـد « جيـدو » كانت أربعة، ولم تكن أوروبا تعرف بعدُ إستعمالَ الخطوط الإضافية ولا مُختَلف المفاتيح لتمييز نغم المدرّجات، ثم اصطُلح أن تكون الخطوطُ خمسة.

ونلاحظ أن إستكمالَ التدوين الموسيقىّ على المدرّجات قد جرَى فى أُوروبا باطّراد مُتّبع منذ القرن العاشر للميلاد ، ذلك أنه منذ هذا التاريخ بدأ استعمالُ « الهارمونى » يأخذ طريقًا إلى ألحانِ أوروبا حتى أصبح فيها عنصراً أساسيًا ، وأخذ تعدُّد الأصوات فيها يتزايد على مَرِّ السنين حتى شمل بعضَ تراتيل الكنيسة فى مؤلفات أعلام الأراضى الواطئة أكثرَ من خمسين تصويتًا ، فكان لِزامًا أمام اطّراد التعقيد فى الأداءِ أن يُنظرَ فى التدوين ما يسدُّ كلّ هذه الحاجة ، وهكذا صار هذا النحو مستكملاً وافياً بالألحان وما يصاحبها من التصويتات الخارجة .

فأما إذا ولّينا وجهنا شطرَ الشرق واستثْنينا ما قام به رجالُ الكنيسة اليونانيّة فى هذا المضمار، نجد أن العرَب لم ينظروا فى تدوين ألحانهم قبل عهد صفىّ الدين فى القرن السابع للهجرة، وذلك لأنهم لم يألفُوا الألحانَ الحادثة من تعدُّد نغم الآلات فى تراكيب تصوُّرية ولا مُصاحَبة الألحان الغنائية بنغمٍ من غير أجناسها ، فلذلك اقتصروا على الألحان الطبيعيّة فكان من المَيْسور أن تُحفظ هذه على السّماع فيتوارثها المُحدَثون منهم عن القُدماءِ دون حاجةٍ إلى تدوينها ، فلذلك إندثرت على مَرّ الأجيال ولم يبقَ منها غير تجنيساتها على الوجه الذى رُوِيت به فى كتاب « الأغانى » .

ولذلك ، فإنّا ننظر إلى العمل الذى قام به « صفىُّ الدين » لتدوين الألحان نظرَة فخر للعرَب ، فقد سبقَ بذلك عُلماءَ أوروبا بأكثر من قرنين من الزمان ، وكانت طريقتُه سهلةً مستوفيةً عناصرَ التدوين ، فقد ميّز النغمَ المختلفة فى الطبقة بما يقابلها من الحروف الدالّة عليها وحدّد أزمنتَها فى اللحن بالأعداد التى تخصّ كلًّا منها فى دَوْر الإيقاع المفروض ، ثم قرَن أجزاءَ الأقاويل فى الألحان الغنائية بما يقابلها من أجزاءِ النغم ، وإنّا نبين هُنا مِثالاً لها ، من كتابه هذا، عن النسخة المحفوظة بالمتحف البريطانى .



طريقة صفى الدين فى تدوين الألحان من كتاب (الأدوار)

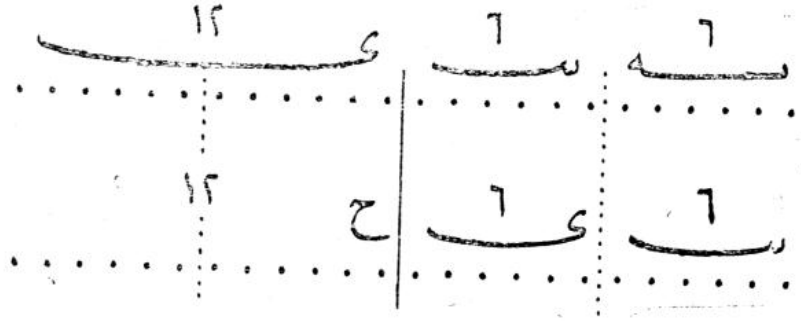
فقولُه : « طريقةٌ من نوروز فى ضرب الرَمَل » يعنى به أن جنسَ نغم اللحن : (نوروز) ، وضربُ إيقاعِه : (رَمل) .

فأما (نوروز) ، فقد تبيّن تفصيلُ نغمِه فى دائرة الجمع رقم (٥٣) بأنه من فصيلة (البياتى) وهو مقامُ اللحن المُسمّى الآن (بياتى نوا) ، بتوالى النغمات :

« كردان . . عجم . شورى . نوا . . چهار كاه . سيكاه . دوكاه »

وأما (رمَل) فهو الإيقاعُ المشهور عنـد العرَب قديمًا بهذا الاسم ، وزمانُ دوره (٦ من ٤) ، وقـد تبيّن فى موضعه ، من الفصل الثـالث عشر ، ضربُ الأصل فيـه وما يلحقه من التغيير الذى لا يخرجُ به عن جنسـه ، فأما على الوجه الذى أوضحه المؤلّف بحيال هـذا الإيقاع فقد ظهرَ هنالك أنه ضربٌ فيه مخفّفٌ بالإدراج يُعرف الآن باسم : (سنكين سماعى) ، ومثاله بتوالى الفقرات :

والناظرُ فى ذلك المثال يجد أن المؤلف جعل للصوت المقرون بالقول طريقةً تتقدمه من الآلات فى أربعة أدوارٍ من ذلك الإيقاع تعتمد على نغمٍ محدودةِ الأزمنة ، رمزَ لها بالأعداد والحروف :



وقد تبيّن قبلًا بأن العدد (٦) متى اقترن بنغمةٍ فإنها إمّا أن تُشبّع فى ذاتها بالتكرير أو أن تُعاضَد بما هو أقربُ إليها ملاءمةً لتصير فى زمان (٦ ،ن ٨) ، وهو نصفُ دَوْرٍ من ذلك الإيقاع ، والعدد (١٢) هو أيضا كذلك فى زمان دور (الرَّمَل) بأكمله ، فإذا استبدلنا بتلك الحروف نظائرها من النغم بمسمّياتها التى تبيّنتْ فى الفصل الثانى ظهر أنها بتوالى النغمات :

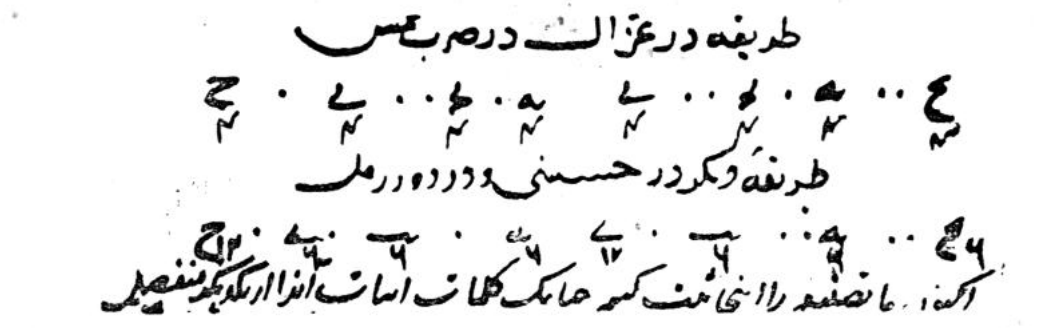
نـوا	جهاركاه	سيكاه	جهاركاه	سيكاه	دوكاه
٦	٦	١٢	٦	٦	١٢

وإذا أخذنا من هٰذه ، النغمتين الأُولى والثانية ، ثم شُبّعت الأولى بالثانية وكُرّرت هذه لتصير جميعًا على أطرافِ نقرات دَوْر الإيقاع ، فإنّ مثالَ هيئةٍ لها على ذلك الدّور من الإيقاع أن تكون بتوالى النغمات :

فأما الثالثةُ فإنها تُشبّع فى ذاتها بمعاونة سابقتها ، على روىّ دورٍ آخر ، فيتمّ بذلك الدورُ الثانى ، وهكذا فى الدورين الآخرَيْن ، وقد تبيّن هذا مع لحن الصوت مُفصّلاً أكثرَ فى موضعه من الكتاب .

ومع سهُولة الطريقة التى ابتدعها صفىُّ الدين ومُلاءمتها لتدوين الألحان العربيّة ، فإن الذين جاءوا بعده لم يتعهّدوها بالتّثقيف بما يُلائم طبيعةَ الألحان والدقّة فى تدوين نغمها ، فالمألوفُ فى التدوين أن لا يزيد زمانُ أطوَل نغمةٍ عن أربعة أمثال الأصغر المفروض فى إيقاع اللّحن ، فالتى ذكرنا أنها نغمٌ تشبّع فى ذاتِها أو بغيرها كان يجب أن تكون فى التدوين كذلك ، على الوجه الذى تُسمع به فى الأداء حتى لا يكون هنالك وجهٌ عند الناظر فيها للخرُوج عن هيئة اللحن أصلاً .

وممّن اقتفوا آثارَ صفىّ الدين هو كمالُ الدين عبد القادر بن غيبى المراغىّ المتوفى سنة ٨٣٨ هـ ، فى كتاب (جامع الألحان) ، بالفارسيّة ، فقد أورَد فيه مثالين للتدوين على النّهج الذى اتّبعه صفىُّ الدين ، لا فرق بينهما ، أحدُهما : طريقةٌ فى (عُزّال) فى ضَرْب (المخمَّس) ، والآخر : طريقةٌ فى نغم (حُسينى) فى ضَرْب (الرَّمَل) :



(طريقة عبد القادر بن غيبي فى كتابه (جامع الألحان)

فأما (عُزّال) فقـد تبيّن فى كتاب « الأدوار » فى الدائرة رقم (٧٢) أنه من فصيلة (السيكاه) ، غير أنّ هذا بعينه يستعمله المُحـدثون الآن بطريقة مقام (شاهناز) من فصـيلة (الحجـاز) ؛ وقد يستعملونه كذلك فى طريقـة مقام (الحجازكار) .

وأما ضربُ (المُخمّس)[1] فأشهرُه دَوْر الإيقاع المُسمّى الآن : (مخمّس عربى) ، وزمانه (٨ من ٤) ، ومتى شُبّعت النغمـةُ الأولى بنغمتين والرابعة كذلك ظهر روِىُّ هذا الدور ، فيمكن حينئذٍ للناظر فى تلك النغم أن يأتىَ بأقرب هيئةٍ لحنيةٍ لهـا على ذلك الضرب من الإيقاع .

وفى الطريقة الثـانية ، فأمّا دور (الرَمَل) فقـد تقدّم بيانهُ قبـلًا ، وأما (حُسينى) على رأى المتوسطين فهو بعينه (نوروز) محوّلًا على نغمة «الحسينى» ، فيتّبع فى تلحينها القولُ الذى أفردناه فى ذاك .

---

(١) كان المتوسطون قديما فى القرن الثامن للهجـرة ، يستعملون من « المخمس » أصنافا بعضها عشرون نقرة ، وهذا إنمـا يحدد أصلا عن ضرب آخر يسمى (فاخته) فكانوا يطلقون عليه اسم المخمس الطويل ، وربمـا كان هذا ما يعنيه ابن غيبى المراغى ، فأما المعروف عن إيقاع المخمس فهو إما ثمـان نقرات أو ست عشرة نقرة .

وهكذا كان « صفىُّ الدين » أوّل من نظر فى النّمط الذى به تُدوّن الألحان ، وقد بقيَتْ طريقتهُ فى ذلك أثراً فى مؤلّفاته يدلّ على أن العرَب كانوا سبّاقينَ فى هذا المضمار .

و إذ يسرّنى أن أقومَ بتصدير هذا الكتاب الفـريد ، من التراث العربىّ فى الموسيقَ ، فإنى أرجو أن يستفيد به أهلُ الصناعة العمليّة والنظريّة ، فهو كتابٌ نافعٌ جمَع بين العلم والصّناعة واستُقصِى شرحُه حتى أحاط بمادّة غزيرةٍ مُستوفاةٍ فى معرفة النغم وأجناسها و إجتماعاتها ، يلزم دراستُها واستيعابها ؛

د . محمود أحمد الحفنى

* * *

مقـــدّمة التحقيق :

هذا كتابُ (الأدوار فى الموسيقَى)، ألّفه صفىُّ الدين عبد المؤمن بن يوسف أبى المفاخر الأرموى البغدادى المتوفى سنة ٦٩٣ هـ .

والأرمويّ ، نسبةٌ إلى « أرمينيّة » من بلاد أذربيجان، وهى موطن آبائه ، وقيـل : إنهُ ولد ببغداد سنة ٦١٣ هـ ، أو إنه جاءها صغيراً فتعلّم بها ونشأ وأقام بقيّة حياته فغلب عليه اسمُ « صفىّ الدين البغدادى » .

وهو من أعلام العراق المعدودين، وكان قد اشتهَر فى أول أمره بجَودة الخطّ حتى صار إلى الخليفة « المُستعصم » ينسـخُ الكتبَ بخزائنه ، ولكنه كان مـع ذلك من عُمداء التاحين وممّن اشتهروا بمزاولة آلة العـود ، وكانت للخليفة إذ ذاك جارية مغنّية تُدعى « لَحاظ » فغنّته أصواتاً أُعجِب بها فسألها عن صانعها فقالت : هى لصفىّ الدين ، فأمرَ به فأُحضِر وسمع منه وصرّح له بملازمة مجلسه فى الغناء .

ولمـا استولى التتارُ على بغـدادَ سنة ٦٥٦ هـ، خرج إلى « هُولاكو » وأسمعه ألحانًا وطرائقَ على العُود سُرّ لهـا فأمّنـه على نفسه وأملاكه والحِمىِّ الذى يقطنه، وفوّض له نظرَ الأوقاف بأنحاء العراق ، فنال « صفىُّ الدين » بسماحته ورجاحة عقله وقتئذٍ أموالًا طائلة ، غير أنه كان كثير البذَخ متلافًا فمـات فقيراً ولم يخلُـف شـيئا .

والذى يهمّنا أكثر فى تاريخ صـفىّ الدين هو النظرُ فى مؤلّفاته فى الموسيقى ، فقد صنّف فى هذه الصناعة كتابين :

أوّلهما ، كتابُ (الأدوار فى الموسيق) ، وهـو الكتابُ الذى نحن بصدده فى هذه المقدّمة ، ألّفه لنصير الدين الطوسىّ ، محمـد بن محمد بن الحسَن ، العالمُ الرياضىّ المشهـور المتوفى سنة ٦٧٢ هـ ، وكان إذ ذاك صـغيراً يبلغ من العمـر عشرين عاما ، أو يزيد قليلا .

والثانى : كتاب (الرسالة الشَرَفيّة فى النسب التأليفيّة) ، ألّفه لشرَف الدين هارون بن الوزير شمس الدّين محمد بن محمد الجُوَينىّ المتوفى سنة ٦٨٥ هـ .

وقد ذاعت شهرةُ مؤلّفات صـفىّ الدين وتناول البعضُ كتاب (الأدوار) بالشرح والتعليق ، وأشهر هـذه ، الكتابُ المسمى (شرح مولانا مبارك شاه) ، تاريخُه سنة ٧٧٧ هـ ، وهـو ضمن المخطوط (٢٣٦١ or) بالمتحف البريطانى ، ترجمه إلى الفرنسيّة « البارون ديرلانجيه » سنة ١٩٣٨ م .

وترجع شهرة كتاب (الأدوار) لصفىّ الدين ، عند المتوسطين من العَرب إلى أنه أوّلُ كتابٍ فصّل النغَم وجعل عدّتها الضرورية فى الألحان سبَع عشر نغمةً تخرجُ من ثلاثة أصنافٍ من الأبعاد الصّغار ، وأنه أوّلُ كتابٍ صنّف الأجناسَ اللحنية بمسمّياتها المصطَلح عليها فى سبعة أنواعٍ ثم استخرجَ منهـا أصنافاً بالخمس ثم جمعَ هذه إلى تلك وجعَل منها جماعاتٍ متصلة ، هى المُسمّاة قديمـاً بالدوائر .

وربّمـا كانت شهرةُ هـذا الكتاب على الأكثر ترجـع إلى أنه أوّلُ كتابٍ بالعربيّة نظـر مؤلّفه فى تدوين نغم الألحـان بأجناسها وإيقاعاتها ، وصنّف فى ذلك أمثلةً بسيطة ، وقـد استخدم فيها الحروفَ الهجائيّة دالّةً على النغم ثم قرنهـا بالأعدادِ لتدلّ على مدّات أزمنتها فى أدوار الإيقاعات .

ونحنُ فى هذه المقدّمة إنما ننظر فى كتاب (الأدوار) باختصارٍ من ثلاثة وجوهٍ هامّةٍ لها قيمتُها العلميّة والتاريخية ، لم ينظر إليها أحدٌ من قبل ممّن تناولوا هذا الكتاب بالشّرح والتعليق .

فما ننظر فيه أولاً ، هو عدّةُ النغم جميعا ، كم هى على رأى المؤلف ثم كم هى بالحقيقة ؟ ثم نُشير إلى الأصل الأوّل الذى استُنبطتْ منه الأعدادُ الطبيعيّة الدالّةُ على تمديداتِ كلّ واحدةٍ من النغم السبع الأساسية .

وثانيا ، ننظر فى عِدّة الأجناس التى صنّفها المؤلف بمسمّياتها التى اصطُلح عليها وقتئذٍ ، ثم ما يقابلها من نظائرها بمسمّياتها التى تُعرف بها أيضاً عند المحدثين الآن ، ثم نذكُر ما هو منها قوىّ التأليف وما هو منها ليّن ، ونبيّن باختصارٍ كيف تُرتّب الأجناسُ فى جماعاتٍ مؤتلفة تُهيّأ لأن يُؤخذ منها نغمُ الألحان .

وثالثا : ننظر فيما ابتدعه المؤلّف فى كتابه هذا لتدوين الألحان بالعربية ، فقد ظهر أن طريقته هذه أكثر تفصيلاً من طريقة القدماءِ على الوجه الذى رُويت به تجنيساتُ الألحانِ فى كتاب (الأغانى) لأبى الفرج الأصفهانىّ ، ثم نُقايسُ تلك على طريقة التدوين الحديثة نقلاً عن الإصطلاح الأوروبّى ، وننظُر : هل يمكن أن يُستنبَط من كليهما الوجهُ الذى يصلُح لتدوين أجزاءِ النغم على سوىّ ترتيبِ نظائرِها من حروف الأقاويل الملحُونة بالعربيّة ؟ .

فأما الذى ذهب إليه المؤلّفُ من أن عدّةَ النغم جميعًا سبعُ عشرة نغمةً ، هى التى عليها مدارُ الألحان ، ليس هو فى نظرنا يقينًا مُطلقًا ولا يتّفقُ مع سِياق التعاريف والنسب التى أوردَها شرحاً على ذلك ، حيث ظهر عند تحقيق هذا الكتاب أن عدّةَ النغم جميعا أكثرُ من سبع عشرة ، وأنها تختلف باختلاف الأبعاد التى يُرتّب فيها الجنسُ المستعمل .

فقد ابتـدأ المؤلفُ فى الفصل الثـانى بقسمة الوتر إلى سبعة عشر قسماً على الحدود التى تحدُث من صـنعَى الجنس الفيثاغورىّ القديم ، واختار لذلك ثلاث نسبٍ محدودة ، لتكون على أطراف الأبعاد اللحنيّة الثلاث .

فأعظمُ هذه بالحدّين (٨ / ٩) دالّة على البعد الطنينىّ (ا - ى) .

وأوسطُها بنسبة $\frac{٥٩٠٤٩}{٦٥٥٣٦}$ على طرفَى بُعد المجنّب (ا — جـ) .

وأصغرُها بالحدّين (٢٤٣ / ٢٥٦) لبعد البقيّة (ا — ب) .

ثم عاد فى نهاية الفصل الثالث فقال ما ملخصه : « ... فنسبةُ (ا — ى) نسبةُ المثل والثمن ، وأما نسبةُ (أ — جـ) فنسبةُ المِثل وثلثِ خُمسٍ بالتقريب ، وأما نسبةُ (أ — ب) فهى كنسبة المِثل وجزءٍ من تسعة عشر بالتقريب » .

فإذا فرضنا أن بُعدَ البقيّة بنسبة (٢٤٣ / ٢٥٦) يُقرّب بالحدين (١٩/٢٠)، وأن بُعد المجنّب بنسبة $\frac{٥٩٠٤٩}{٦٥٥٣٦}$ يُقـرّب بالحدين (٩ / ١٠)، فإنه يتضح أنّ لبُعد المجنّب (ا — جـ) نسبتان مختلفتان عند المؤلّف :

إحداهما بالحدين (٩ / ١٠) بحسب قسمة الوتر .

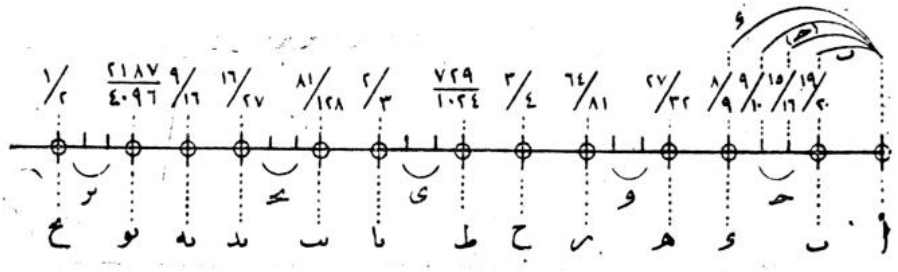
والأخرى بالحـدّين (١٥ / ١٦) كتعريف المؤلّف لذلك البعـد بقوله : « وأما (أ — جـ) فنسبةُ المِثل وثُلث خُمسٍ بالتقريب » .

وهاتان النسبتان ، بحسب قسمة الوتر ، إنّمـا تحدثانِ على أطـراف النغمات الخمس :

(جـ) ، (و) ، (ى) ، (يحـ) ، (يرـ) .

و بالتـالى يصير عددُ النغم جميعًا بين طرفى ذِى الكلّ على الوتر المقسـوم من (أ) إلى (ح) بأبعاد الجنس الفيثاغورىّ القـديم بنوعيه أثنتين وعشرين نغمةً

هى التى رتّبها المؤلّف فى سبع عشرةَ طبقة ، ومن هذه اثنتا عشرة فى أماكنها من قسمة الوتر ، ثم الخمسُ التى ذكرناها يتبدّل كلٌّ منها فى موضعينْ متقاربين ، على هذا المثال :



وهذه النغمُ الاثنتان والعشرون هى بأعيانها تلك التى عدّدها « الفارابىّ » فى كتاب (المدخل إلى صناعة الموسيقَى) ، عند إحصاءِ النغم الطبيعية فى آلة العود ، فإنه يقول فى هذا الصّدد :

« ... .. وليس تبقَى فى العُود نغمٌ يُحتاج إلى آستخراجها بعد هذا فيحصُل فى كل دورٍ اثنتان وعشرون نغمـةً ، وهذه هى جميعُ النغـم التى تستعمـل فى العود ، فبعضُها يستعمل أكثر وبعضُها يُستعمل أقلّ » .

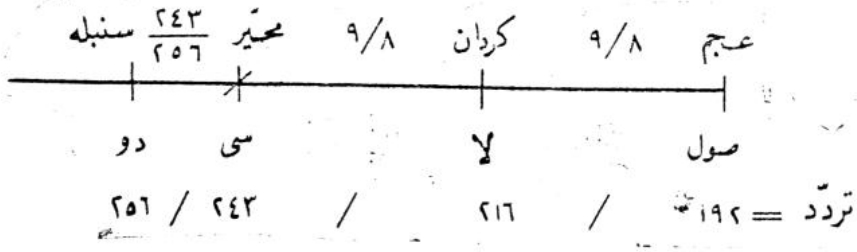
فأمّا صنفا الجنس الفيثاغورىّ اللذان لجأ إليهما المؤلّفُ فى تقسيم الوتر سبعةَ عشر قسمًا ، فهما :

١ — « الجنسُ الفيثاغورىّ القديم » ، ويُنسب إلى مذهب « فيثاغورس » ، وهو يتألّف من صنفين من الأبعاد اللحنيّة الصِّغار ، هما :

البُعد الطّنينىّ بنسبة (٩/٨) .

وبعدُ البقيّة بنسبة (٢٥٦/٢٤٣) .

وهذا الصنف يُرتّب فيه بُعدان طنينيّان يعقبُهما أو يتوسّطهما أو يسبقهما بُعد البقيّة فيخرج منه ثلاثةُ أنواع، والعرَب يُسمّون هذا : الجنسَ » «ذا المَدّتين »، فأما النـوعُ الأوّل منـه فهو هيئـةُ الجنس الذى كان المتوسّطون قديمًا يسمّونه آصطلاحا (عشّاق) ويُسمّى فى زماننا هذا (عجم) ، ومثاله بتوالى النغمات :



وثالثةُ هذا الجنس تعدّ متنافرة ، من قِبل أنها على نسبةٍ غير متلائمة مع الرابعة وأنها طرفًا أحدّ لمتواليةٍ هندسيةٍ ابتداءً من الأُولى ، وليس هذا فى طبيعة تأليف النّغم فى الأجناس اللحنيّة .

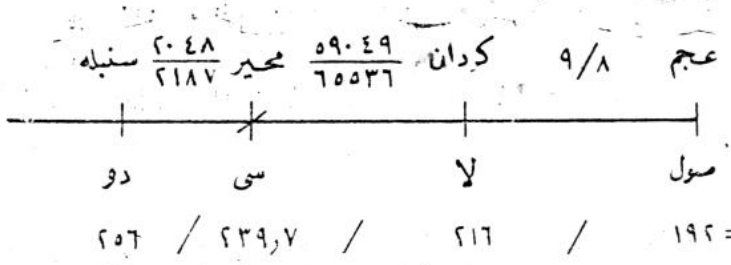
٢ — « الجنس الفيثاغورىّ المُعدّل » ، وينسُبه البعضُ إلى « بطلميوس الفلكىّ » ، وهو يتألّف من ثلاثة أصنافٍ من الأبعاد الصغار اللحنية ، وهى :

البعد الطنينىّ بنسبة (٩/٨) .

بعدُ المجنّب الكبير بنسبة ($\frac{٥٩٠٤٩}{٦٥٥٣٦}$) .

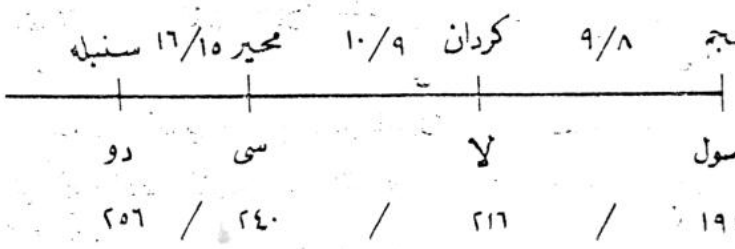
بعدُ المجنّب بنسبة ($\frac{٢٠٤٨}{٢١٨٧}$) .

وهذا الصنف يُرتّب ستةَ أنواع ، غير أنها ترتدّ فى المسموع إلى ثلاثة ، من قِبل أنّ بُعد المجنّب الكبير على تلك النسبة يقوم مقامَ بُعدٍ طنينىّ ، وكذلك بُعد المجنّب على تلك النسبة يقوم مقامَ بعد البقيّـة ، فتُسمع جميعًا وكأنها تلك الأنواع الثلاثة الحادثةُ من الجنس ذِى المدّتين، وبذلك يصير النـوعُ الأوّلُ لا يتميز عن هيئة جنس (العجم) ، ومثاله بتوالى النغمات :



وثالثةُ هذا الجنس تعدّ أيضًا متنافرة، فهى وَسَطًا غير متلائم بين الثانية و بين الرابعة ، وكان الأصحُّ أن تُجعل الثالثـةُ وسطًا تأليفيًّا بينهما ، إذ كان الغرضُ من أوّل الأمر تعديلَ ثالثة الجنس ذى المَدّتين ثم الحصول على ثالثةٍ يخرجُ منها جنسٌ آخَرُ يختلف عن هيئة ذلك الجنس، فإنّ أهلَ الصناعة كانوا يحسّون بالطّبع وجوبَ خفض تلك الثالثة ، وأنه يُوجَد فى الألحان صنفٌ آخَر غيرُ ذِى المَدّتين تقع فيه ثالثتُه وسطًا عدديًّا بين الثانية و بين الرابعة، وهذا هو الجنسُ الذى يسمّيه العَرب : (القوىُّ المستقيم) فيما يُعرف آصطلاحا بجنس (الراست) .

وقد آستعمل العـرَبُ الصنفَ الأوّل من ذَيْنك الجنسين فى آلة العُود ردحًا من الزمن فى الجاهليّة و فجـر الإسلام ، فأما الثانى فقـد آستبدلوه بترتيب أبعاد الجنس الذى كانوا يُسمُّونه : (القوىَّ المَـدّىّ) ، وهو أيضًا ما يُعرف بالجنس « المتّصل الأوسط » ، وذلك أنهم جعلوا النغمَ الثلاثةَ من الأثقـل ، فى متواليةٍ عدديّةٍ بنسبة الحدود (٨/٩/١٠) ، والثلاثةَ النّغم من الثانية، فى متواليةٍ تأليفيّةٍ بالحدود : (٢٧/٣٠/٣٢) ، فصار هـذا الجنسُ بدلًا من ذى المَـدّتين بنوعَيه و يقوم مَقامهما ، بتوالى النغمات :



فهذا هو الجنسُ الذى يجب أن يُستعمل فى الألحان[1] بدلًا من ذَيْنك الجنسين، وكان الأجدرُ بالمؤلّف أن يجعلَ أبعادَ هـذا الجنس بدلًا من الصنف الثـانى عند قسمة الوتر .

ثم نجد المؤلّف فى كتابه الثانى المُسمّى : (الرسالة الشرفيّة) يذكُر فى المقالة الثانية : أن بُعد « المجنّب » فى نسبةٍ متوسّطة تقدّر بالحدّين (١٤/١٣) تقريبا ، فقد قال فى هذا الصّدد :

« ... ... وأمّا أربابُ الصناعة العمليّـة فإن الأبعاد اللحنيّـة عندهم ثلاثة : أعظمُها كلٌّ وثُمن ، وأوسطُها كُلٌّ وجزءٌ من ثلاثة عشر ، وأصغرُها الفضلة ، لأن الألحان القويّة كلّها تتألّف من هـذه الثلاثة ، كما سيتّضح فى موضـعه ، لتشابُه الأبعاد اللحنية بعضها ببعض ، فيستعملون المِثْلَ والثُّمن بدلًا من المِثْل والسُّبع والمِثْل والتُّسع ، أما المِثْلُ والجزءُ من ثلاثة عشر فإنهم يستعملونها بدلاً عن الأوساط كلّها ، والفضلةُ بدلًا عن الصُّغريَات كلّها » .

فالواضحُ من هـذا أن المؤلّف أراد أن يستدرِك ما سبق أن خلَط فيـه عند تعريف نسبة البُعد المجنّب (ا ٠ ح) فى كتاب (الأدوار) فجعَل له هاهُنا نسبةً متوسطةً بين الثانية وبين الرابعة ، وصرّح بأنّ :

النسبة (٩/٨) للبعد الطنينىّ (ا ٠ ح) تقوم مقامَ النّسب الثلاثِ التى يُستعمل فيها هذا البُعد ، وهى المتوالية بالحدود (١٠/٩/٨/٧) ، فكلُّ واحدةٍ من هـذه الثلاث تقوم فى الجنس المُلائم الذى تُرتب فيه مقامَ بُعدٍ طنينىّ .

---

(١) انظر : (كتاب الموسيقى الكبير للفارابىّ) — جدول « الجماعة المنفصلة غير المتغيرة التى يرتب فيها أبعاد المتصل الأوسط » وهو الذى يجب أن يستعمل فى العود بدل القوىّ ذى المدتين » — ص / ٨٨٦ .

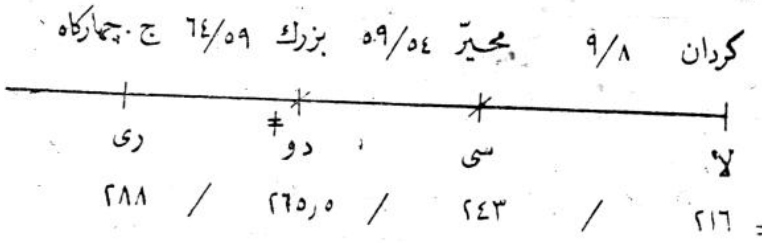
والنسبة (١٣ / ١٤) لبُعد المجنّب (ا — ج) تقوم مقامَ النِّسب الأوساط جميعًا ، وهى المُتوالية العدديّة بالحدود : (١٠/١١/١٢/١٣/١٤/١٥) ، فكلُّ واحدةٍ من هذه تقوم فى الجنس الذى ترتب فيه على أنها بعد مُجنّب .

والنسبة (١٩ / ٢٠) لبُعد البقيّة (ا — ب) ، وهو المسمّى « الفَضْلة » ، تقوم مقامَ مقادير النّسب الصّغارِ جميعًا لهذا البُعد ، وهى التى تتوالَى بالحدود : (١٥/١٦/١٧/١٨/١٩/٢٠/٢١/٢٢) ، فكلُّ واحدةٍ من هذه تُستعمل فى الجنس الملائم الذى تُرتّب فيه على أنها بُعد بقيّة .

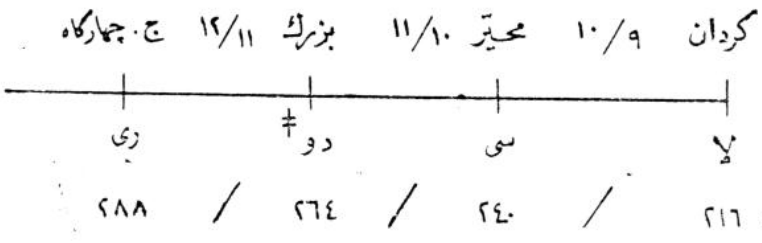
وهـذا القولُ هو الصحيحُ الأقـرَبُ إلى التأليف الطبيعىّ الذى تخرجُ منـه أصنافُ الأبعاد المُستعمَلة فى الأجناس اللحنيّة ، ويمكننا أن نستنتجَ منه أن المؤلّف أراد بذلك بُعـد « المُجنّب » الذى يُستعمل فى الجنس القـوىّ المستقيم المُسمّى أصطلاحا (راست) .

وأوّلُ من أستَنْبط هـذا الصّنف من الأجناس اللحنيّة هو « منصورُ زلزل » أشهر مُزاوِلى آلة العُود فى الدولة العبّاسيّة ، فلم يكن يُعرف قبلَ القرن الثانى للهجرة فى كُتب النظريّين ، وذلك أنه قسَم الباقى ممّـا يلِى البعـدَ الطنينىّ إلى بُعـدين متواليَيْن ، فصار كلُّ واحدٍ منهما هو بالحقيقة البعد المُجنَّب المتوسط بين البعدِ الطنينىّ وبين بُعد البقية .

والأعدادُ الدالّة على نغم هـذا الجنس إنّمـا تختلف باختلاف مقـدار النغمة الأساسيّة التى تُجعل أساسًا له فى الطرَف الأثقل وباختلاف نسبة البُعـد الطنينىّ الذى يُفصَل منه أوّلًا ، فإذا فُصل منه بعـدٌ طنينىٌّ بنسبة (٨ / ٩) ثم قُسم الباقى ببعدَيْن متواليَيْن ، صار بتوالى النغمات :



وهذه متواليـةٌ متنافرةُ النغم لكونهـا غير متصلة الحدود من الأُولى فى نسبٍ عدديّةٍ بسيطة ، فأما المُلائم فى ترتيب نغم هذا الجنس هو أن يُفصَل من الأثقل بعدٌ طنينىٌّ بالحدّين (٩ / ١٠) فيفضُل من ذِى الأربعة النسبةُ بالحدّين (٥ / ٦) فتُجعل هذه فى متواليـةٍ عدديةٍ بالحدود (١٠ / ١١ / ١٢) ، وحينئذ تُرتّب النغمُ على الوجه الذى يُسمّيه العـرَبُ الجنسَ « القوىَّ المتّصل الأشَدّ » ، وقـد يُسمّى أيضا (القوىَّ المُستوِىّ) ، ومثاله بتوالى النغمات :



وهـذا الجنسُ تخرج منه ثلاثةُ أنواع ، تبعًا لوقوع البعـد الطنينىّ طرفًا أو وسَطًا بين البعدين المجنّبين ، ومتى خُلطت أنواعُه الثلاثة مع الثلاثةِ الأنواعِ الحادثة من الجنس «المتصل الأوسَط» الذى استُعمل بدلاً من ذِى المدّتين خرجَت النغمُ المستعملةُ فى أصناف الأجناس اللحنيّة على أفضلِ مقادير التمديدات التى تُؤخذ فيها فرضًا أو بالحقيقة .

والمؤلّفُ فى كتابه هٰذا إنما جعل عِدّة النغم جميعًا سبعَ عشرة نغمةً بفرض أنّ :

البُعد الطنينىّ ، وهو أعظمُ الثلاثة الصّغار ، يحيط بالأوسط منها والأصغر ، فلذلك يحدُّه فرضًا بالعدد (٣) ويَرمُز له بحرف (ط) .

وبعدُ المجنّب ، وهو أوسطُ الثلاثة نسبةً ، يحيط بالأصغر منها ، فلذلك يحدُّه بالعدد (٢) ويرمز له بحرف (ج) .

وبعدُ البقية ، وهو أصغرُها ، إنّما يُجعَل فى ذاته واحدًا أصغَر غيرَ مُنقسِم ، فيحدُّه بالعدد (١) فرضا ويرمز له بحرف (ب) .

ونحن إذا أردنا ها هُنا أن ننظر فى سلّم صفىّ الدين ، ذِى السبع عشرة نغمة ، مُوضّحًا على أوتار العُود فى التسوية المشهورة وعلى الوجه الذى قَسم به الوتر ابتداءً ، فإنما ننظرُ فى ذلك وأمامنا ثلاثةُ وجوه :

الأوّل ، قياسًا إلى حدود تلك النسب المُتنافِرة التى قُسم بها الوترُ إلى سبعة عشرَ قسمًا ، وهـذه واضحٌ أنها إنما تخرجُ بأعيانها كما فى ترتيب أبعاد السلّم الفيثاغورىّ القـــديم .

والثـانى ، بالقِياس إلى الحـدود الطبيعيّة التى تحـدُّ أطرافَ الجنس القوىّ المُستقيم (راست) مخلوطةً بأبعاد الجنس القـوىّ المُتصل الأوسط الذى استُعمل بدلاً من ذِى المَـدّتين ، وهـذان لم يأتِ بهمـا المؤلّفُ إلا عرَضًا فى تصنيف مُتواليات الأجناس اللحنيّة فى كتابه الثانى (الرسالة الشرفيّة) .

والثالثُ ، قياسًا إلى ما أراده المُؤلّفُ من النّسب المتوسّطةِ لكلّ واحدٍ من الأبعاد اللحنيّة الثلاثة ، وهو أنّ :

البُعد الطنينىّ تحدّه النسبة (٨ / ٩) ، وسَطًا بين صِنفَيْه الأعظم والأصغر .

والبُعد المُجنّب تحـدُّه تارةً النسبة (١١ / ١٢) وتارة النسبة (٨١ / ٨٨) ، من قِبل أنّ النسبةَ المتوسّطة تقع فيما بين هاتين وكلتاهُما متقاربتان .

وبعدُ البقيّة تحدّه النسبة (٢٤٣ / ٢٥٦) ، وهذه تُقرّب تارةً بالحدّين (١٨/١٩) وتارةً بالحدّين (١٩ / ٢٠) .

فالجنسُ ذو المَدّتين (عجم) يُرتّب بتوالى الأبعاد :

(٩/٨) (٩/٨) (٢٤٣ / ٢٥٦)

سنت = ٢٠٤ ٢٠٤ ٩٠

والجنسُ القوىُّ المستقيم (راست) يُرتّب بتوالى الأبعاد :

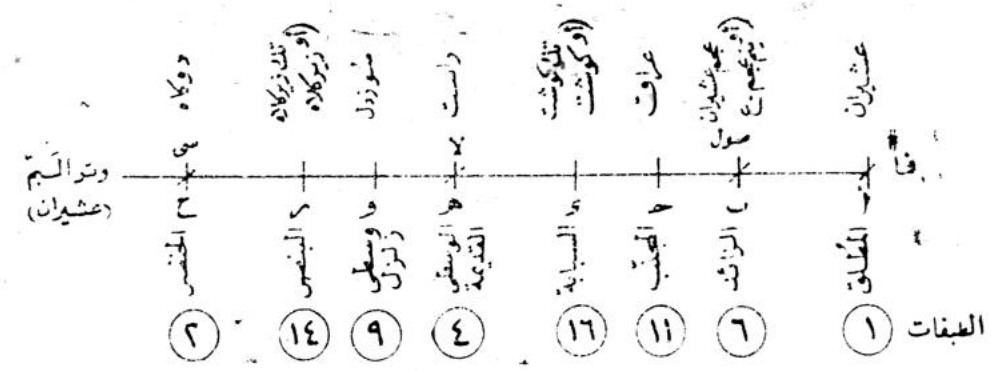
(٩/٨) (١٢ / ١١) (٨١ / ٨٨)

سنت = ٢٠٤ ١٤٧ ١٤٧

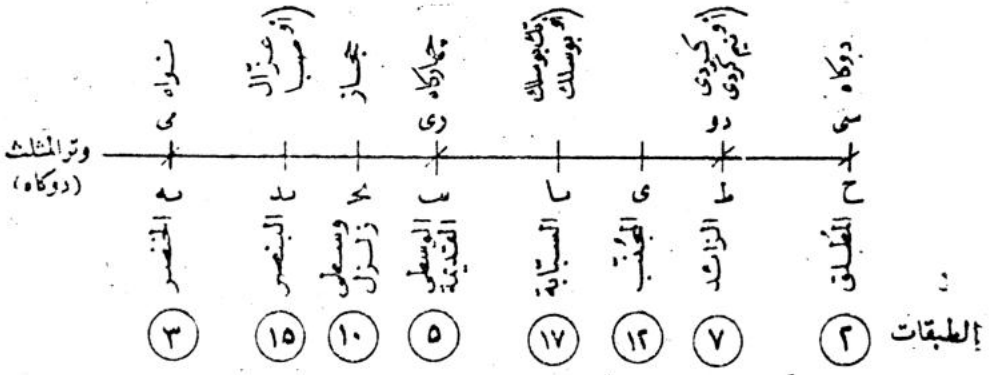
وعلى هذا الوجه الأخير ، فإنه متى خلَطْنا بين هذين على دساتين العُود حصلَت النغم السبعُ عشرة التى أرادها المؤلّف على أوتار البَمّ والمَثْلث والمَثْنىٰ ، من (ا) إلى (ىح) ، على هذا المثال :

سلّم صفىّ الدين الأرموى

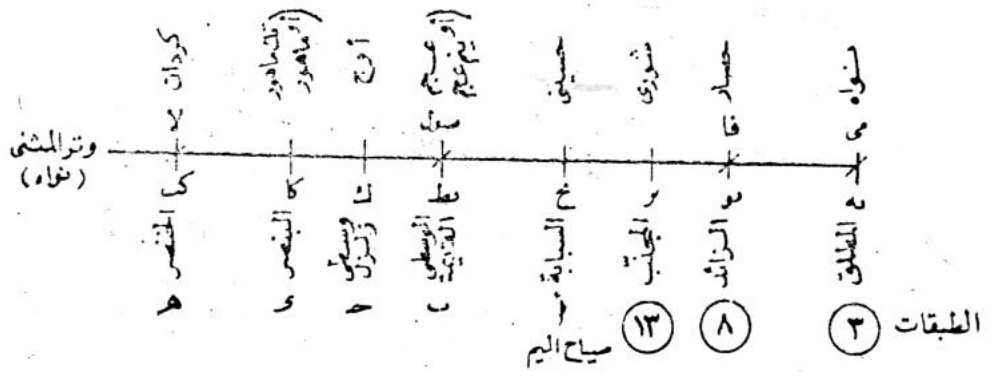
ومن هذه ، فأمّا على الدساتين السبعةِ فى وتَر البَمّ فيُقابلها على التّوالى أما كِنُ النغمات المسمّاة الآن اصطلاحا :



وأما على دساتين وتر المَثْلث ، فيُقابلها على التوالى أماكِنُ النغم المسمّاة فى زماننا هذا اصطلاحا :



وأما على دساتين المَثْنى فيقابلها على التوالى أماكِنُ النغم المُسمّاة اصطلاحا :



والنغمُ من (يح إلى (كب) وما يليها حِدّةً على وترى المَثْنى والزِّير هى بالقوّة صياحاتُ نظائرها من (ا) إلى (هـ) وما يليها حدّةً على وترى البَم والمَثْلث .

فتلك هى النغم السبع عشرة التى عدّدها المؤلّف وجعلَ فيها البُعدَ الطنينىّ ، وهو أعظَمُ الثلاثة الصّغار ، مقسومًا بالأوسَط والأصغر من جانبٍ واحدٍ فيحيط بثلاثة أقسام ، وأما بُعد المجنّب فجعله مقسومًا بالأصغر كذلك فانقسَم بقسمين ، وأما بعدُ البقيّة ، وهو أصغرُ الثلاثة فجعله واحدًا أصغرَ غيرَ مُنقسمٍ فى ذاته .

فهذا ما ارتآه المؤلّف ، ولم ينظُرْ فى أنه متى قُسِم الأعظمُ بالأوسَط والأصغر من كِلا الجانبَيْن انقسمَ بهما أربعةَ أقسام بدلاً من ثلاثة ، وأنه متى قُسم الأوسطُ بالأصغر من الجانبَيْن كذلك فإنه ينقسم ثلاثة أقسام بدلاً من اثنين ، فأمّا الأصغرَ ، وهو بُعد البقيّة ، متى كان فى أعظم نسبةٍ له ، فقد يمكن أن يُلبّنَ فى نسبةٍ أقلّ فينقسم بذلك إلى بُعدَين كلٌّ منهما من جانبٍ واحدٍ بعدُ بقيّةٍ أيضًا .

والصحيحُ أنه متى نُظِر هذا النّظرُ ثم خُلِطت أنواعُ ذِى المَدّتين مع أنواع الجنس القوىّ المستقيم على أوتار العُود فى التسوية المشهورة فإنه تخرجُ عند الإستقصاءِ أربعٌ وعشرون نغمة ، هى جميع النّغم الطبيعيّة التى يمكن أن تُستعمل فى أجناس الألحان على اختلاف هيئاتها ، وأبعادُ ما بينها بعضُها بقيّاتٌ وبعضُها إرخاءات .

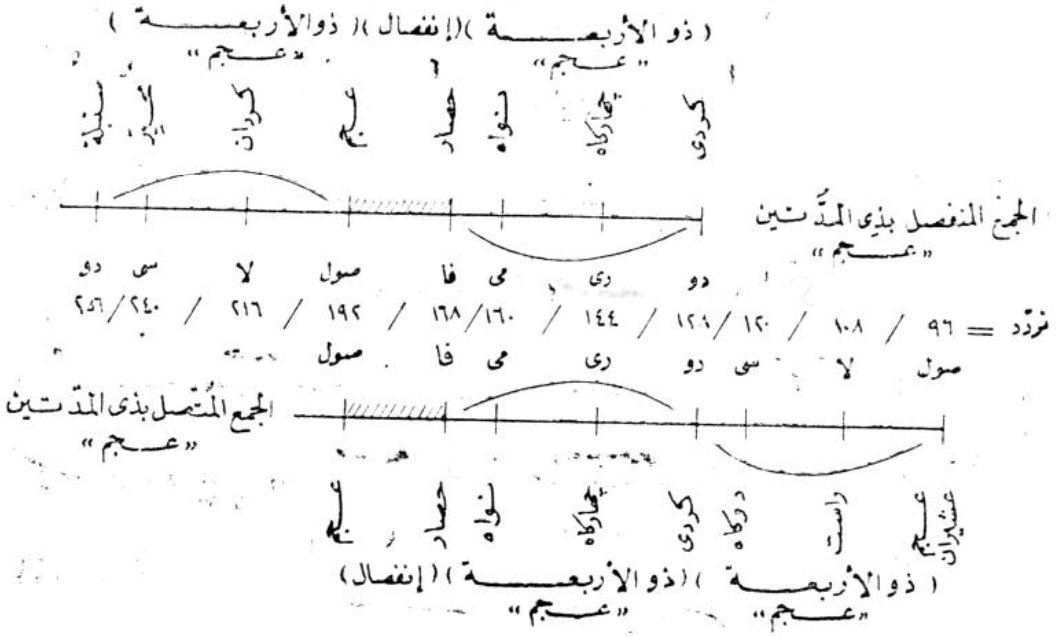
وتلك السبعُ عشرة نغمةً كذلك ، بعضُها بقيّاتٌ وبعضُها أبعادٌ صغارُ إرخاءات ، غير أنّ المؤلّف عدّها جميعا وكأنّ كُلًّا منها بعدُ بقيّةٍ فرتّبها سبعَ عشرةَ طبقة ، كلٌّ منها تُعدّ لأن تُجعل أساسَ لحنٍ ما ، وعلى هذا النظر نَقَل الأدوارَ الإثنى عشرَ المشهورةَ قديمًا بمسمّياتها ، كلٌّ منها على تلك السّبع عشرة نغمة ، فاختلطت الأبعادُ الصّغارُ وصار بُعد الإرخاءِ يُستعمل وكأنه بعدُ بقيّة .

وكيف يكون عددُ النّغم المُستعملة جملةً بين طرَفى ذِى الكُلّ ، فإنّ الأصلَ فى نشأتها سَبعُ نغمٍ أساسيّةٍ تخرجُ على أطراف الجنس المُستعمل ذى الأربعة ،

إمّا فى جمعٍ مُتصلٍ بذلك الجنس أو فى جمعٍ مُنفصل ، فلذلك تختلفُ تلك النغمُ السّبع باختلاف الجنس المُستعمل .

والنّغمُ السبعُ التى يُعدُّها المُحدَثون الآن فى التدوينات نغماً أصليّةً غيرَ مُحوّلةٍ بالرفع أو بالخفض هى تلك التى تخـرجُ من ترتيب الجنس « ذِى المَدّتين » وما يقوم مقامه فى جماعةٍ متّصلةٍ على أساس تمديد النّغمة المُسمّاة باللاتينيّة (صول Sol) ، بمعدّل (٩٦) ذبذبةً تامّةً فى الثانية ، أو فى جماعةٍ منفصلةٍ على أساس تمديد النغمة (دو Do) ، بمعدّل (١٢٨) ذبذبةً ، وكِلا هاتين النغمتَيْن أساسٌ من المبـدأ للجنس « ذِى المَدّتين » المُسمّى اصطلاحا (عجم) .

وإنا نُبيّن هـذه النغمَ الأصليّة الحادثةَ من صنفَى الجمع بهـذا الجنس مقرونةً بمسمياتها المشهورةِ اصطلاحًا والمقاديرِ الدالّة على تمديداتها :


(ذو الأربعة) (إنفصال) (ذو الأربعة)
"عجم" "عجم"
كردى بهاركاه نهوند حصار نيريز كردان راست عشيران
الجمع المنفصل بذى المدّتين
"عجم"
دو ري مى فا صول لا سى دو
نردد = ٩٦ / ١٠٨ / ١٢٠ / ١٢٨ / ١٤٤ / ١٦٠ / ١٦٨ / ١٩٢ / ٢١٦ / ٢٤٠ / ٢٥٦
صول لا سى دو ري مى فا صول
الجمع المُتصل بذى المدّتين
"عجم"
نيريز حصار نهوند بهاركاه كردى دوكاه راست عشيران
(ذو الأربعة) (ذو الأربعة) (إنفصال)
"عجم" "عجم"

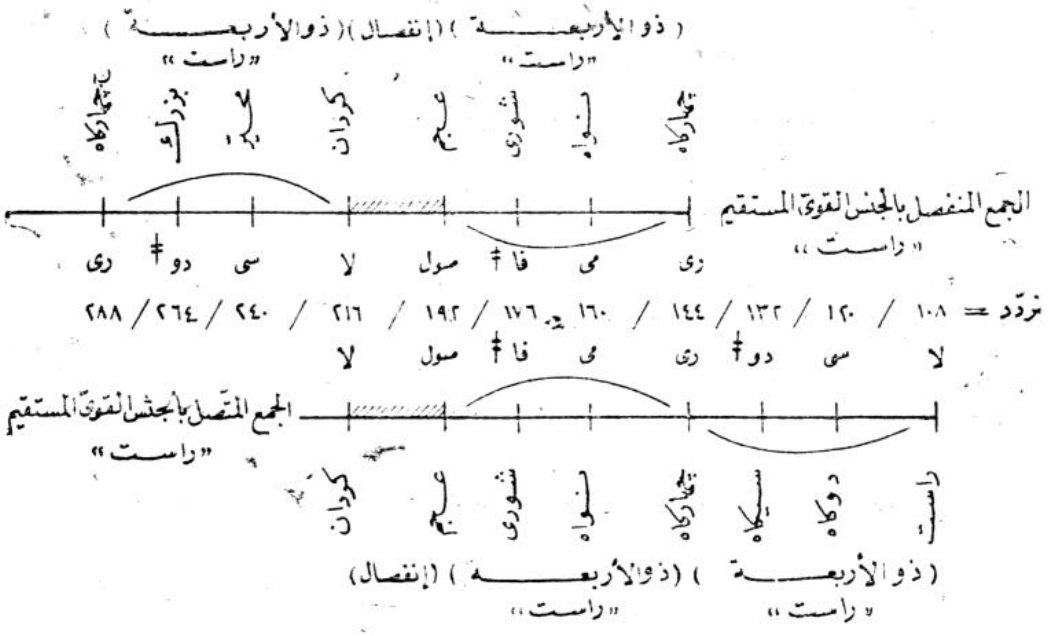
فهذه هى النغمُ السبعُ الأساسيّةُ من المبدأ ، من قِبل أنها أوّلُ نغمٍ استُحدِثت من أقدم جِنسٍ استُعمِل فى الألحان ، فجميعُ النغم التى تخرج فيما بين أطرافِ هذه

النغم تُعَدّ مُحوّلة إمّا بالرفع أو بالخفض من أقرب تسمية لها ، قياسًا إلى ما هو مُستعملٌ فى التدوينات الحديثة .

والعرب يعدُّون النغمَ السّبعَ الحادثةَ من صِنفَى الجمع بالجنس القوىّ المستقيم ، المُسمّى اصطلاحا (راست) ، هى الأحرىٰ بأن تكون أساسيّةً دون تلك ، كما أنهم يُعدّون هذا الجنسَ بمثابة الأصل الأول فى تفريع الأجناس جميعًا ، غير أنّ الثابتَ ، أنّ « ذا المَدّتين » أقدمُ فى الوُجود وأن نَغَمهُ عدّت أساسيّةً فى التدوينات الحديثة نقلًا عن الاصطلاح الأوروبّى ، وليست هُنالك ضرورةٌ تدعو إلى النظر فى تغيير هذا المَنْهج ، فالأمرُ فى التدوينات قياسىٌّ ، والنغمُ ترتبط بتمديداتها فى طبقاتها المشهورة .

فأمّا النغمُ السّبعُ الأساسيّةُ التى تخرجُ من صِنفى الجمع بالجنس القوىّ المستقيم فهى بأعيانها تلك التى تحدُث من ذى المَدّتين ، غيرَ أنّ ثالثةَ (الراست) تُحوّل بالزيادة قليلًا عن رابعةِ ذاك ، من قِبَل أنّ جنسَ (الراست) يُؤسّس من المبدأ على ثانيةِ جنس (العجَم) ، فلذلك تُرتّب النغمُ فى الجمع المتّصل على أساس تمديد النغمة المُسمّاة باللاتينية (لا La) بمعدّل ١٠٨ ذبذبةً تامّة فى الثانية ، وتؤخذ فى الجمع المُنفصل على أساس تمديد النغمة المسمّاة (رى Re) بمعدّل ١٤٤ ذبذبة .

ونُبيّن هنا النغمَ الحادثةَ من صِنفَى الجمع بجنس (الراست) مقرونةً بتسمياتها المشهورة بالعربيّة وتمديداتها الطبيعيّة فى المنطقة الوسطىٰ :


(ذو الأربعة) (انفصال) (ذو الأربعة)
« راست »
« راست »
جهارگاه
نوا
شوری
گردان
بزرگ
حسینی
راست
الجمع المنفصل بالجنس القوى المستقيم
« راست »
ردد = ١٠٨ / ١٢٠ / ١٣٢ / ١٤٤ / ١٦٠ / ١٧٦ / ١٩٢ / ٢١٦ / ٢٤٠ / ٢٦٤ / ٢٨٨
الجمع المتصل بالجنس القوى المستقيم
« راست »
(ذو الأربعة) (ذو الأربعة) (انفصال)
« راست » « راست »

فأما كيف نشأت الأعدادُ الدالّة على مقادير تلك النّغم السبع الأساسيّة فى كلّ واحدٍ من ذَيْنك الجنسين ، فالأصلُ فيها أنّ مقـدار نغمةٍ ما هو مُعدّل تردُّد وترها فى الثانية ، ومُعـدّلاتُ التردُّد مأخوذةٌ أيضًـا على مُضاعَفات الأعداد الدالّة على حدود النّسب التأليفيّة التى تخرج بين طَرَفى النسبة الأصلية بالحدّين (١ / ٢) ، فهذه إنّمـا تدلّ على نغمةٍ وصِياحها بالقوّة ، فيما يُسمّيه العَرَبُ البعدَ «ذا الكُلّ» ، وقد جُعلت أساسًا لتوالى الأعداد الدالّة على النغم فى مُتواليةٍ هندسيّة طبقاتٍ فوق بعضها بذى الكُلّ من الأثقل إلى الأحدّ .

فالعددُ (٢) ومضاعفاتُه بالقوّة أصلًا لمُعدّل تردُّد الوتر المُحدِث للنّغمة المسمّاة باللاتينيّة (دو Do) ، فأثقلُها تمديدًا ، وقَلّ أن تُسمَع فى الألحان ، هى التى بمعدّل ٦٤,٠٠ ذبذبةً تامّة فى الثانية ، وأوسطُها حِدّةً هى نغمةُ (دو Do) بمعدّل ٢٥٦ ذبـذبةً .

ونختار من تلك النسب التأليفية أولها ، بالحدين (٢ / ٣) ، من قبل أن هذه النسبة تقع بين حدى ذى الكل طرفا أثقل فى المتوالية العددية بالحدود : (٢/٣/٤)، وتقع كذلك طرفاً أحد فى المتوالية التوافقية بالحدود : (٣/٤/٦) .

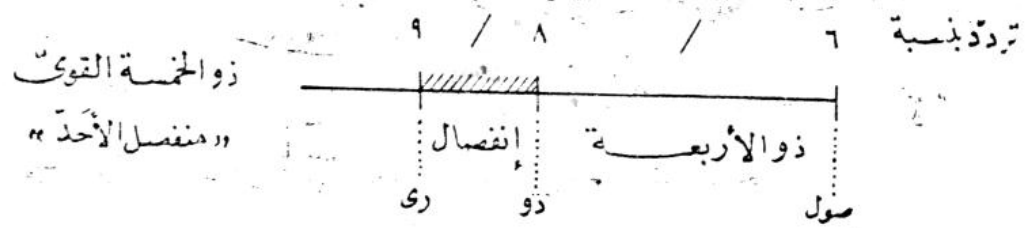
فالعدد (٣) فى كليهما إنما يجعل فى متواليةٍ هندسيةٍ أساسًا لمعدل تردد الوتر المحدث للنغمة المسماة باللاتينية (صول Sol) ، فأثقلها تمديدًا فى الألحان الطبيعية تلك التى بمعدل ٩٦,٠٠ ذبذبة تامة فى الثانية ، والحادة منها هى نغمة (صول Sol) بمعدل (٣٨٤) ذبذبة .

والنسبتان الحادثتان فى كل من تينك المتواليتين ، فأما النسبة (٣/٢) منهما فقد جعلت قياسًا للبعد المسمى « ذا الخمسة القوى » ، وأما النسبة بالحدين (٤/٣) فقد جعلت لطرفى البعد المسمى « ذا الأربعة القوى » .

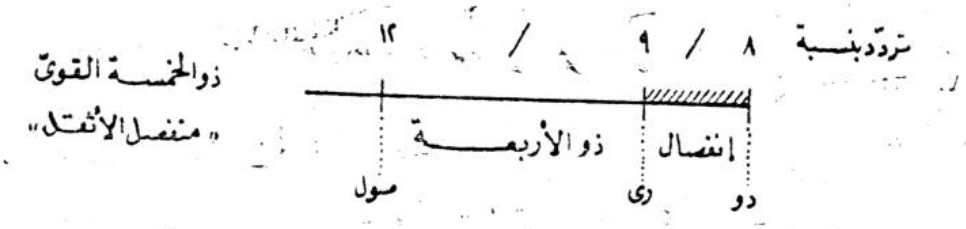
ومتى فصل « ذو الأربعة » من البعد « ذى الخمسة » بقى الباقى من أى الجهتين البعد المسمى « طنينى » انفصالا بالحدين (٩/٨) على أساس النغمة (دو Do) .

فالعدد (٩) ومضاعفاته فى متواليةٍ هندسيةٍ بذى الكل هو الذى جعل أصلا لمعدل تردد الوتر بالنغمة الأساسية المسماة (رى Re) ، فأثقل هذه تمديدًا ما كانت بمعدل ٧٢,٠٠ ذبذبة تامة فى الثانية ، والحادة منها هى نغمة (رى Re) بمعدل ٢٨٨,٠٠ ذبذبة .

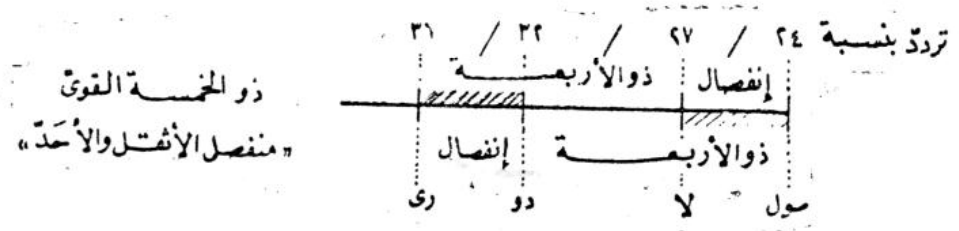
فذو الخمسة منفصل الأحد على الأساس (صول Sol) هو بتوالى النغمات : (صول . دو . رى) ، فى المتوالية بنسبة الحدود :



وذو الخمسة منفصلُ الأثقَل ، يُرتّب على أساس النغمة (دو Do) بتوالى النغمات : (دو . رى . صول) ، فى المتوالية بنسبة الحدود :

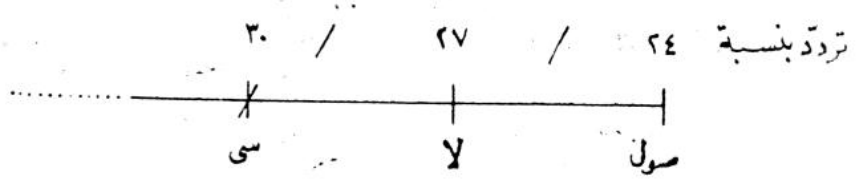


ومتى جُنّست الأعدادُ جميعًا فى كِلا الصّنفين حدثَتْ أربعُ نغيم متواليةٍ على أساس تمديد النغمة (صول Sol) فى المتوالية بنسبة الحدود :



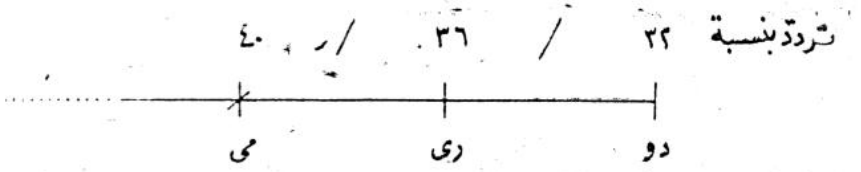
ومن هذه الحدود ، فالعدد ٢٧,٠٠ هو الذى جُعل أصلًا فى متواليةٍ هندسيّة لمعدّلات تردّد الوتر بالنغمة الأساسيّة المسمّاة (لا La) ، فأثقلُ هذه فى الألحان الطبيعيّة ما كان تردُّد وترها بمعدّل ١٠٨,٠٠ ذبذبة تامّة فى الثانية ، والحادّةُ منها هى نغمةُ (لا La) بمعدّل ٤٣٢,٠٠ ذبذبة .

فأما النغمتان (سى) و (مى)، فكلُّ واحدةٍ منهما تخرجُ طرَفًا أحدّ فى متواليةٍ عدديّة بنسبة (١٠/٩/٨)، ومن هاتين، فأما النّغمة (مى Si) فإنها تخـرجُ طَرَفًا أحدّ على أساس تمديد النغمة (صول Sol)، بتوالى الحدود :



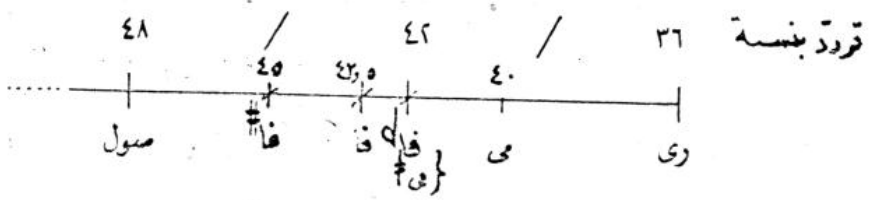
فالعـدد ٣٠,٠٠ ومُضاعفاته فى متواليةٍ هندسـيّةٍ بذى الكلّ هو الذى جُعِل أصلًا لمعـدّل النغمة المسمّاة (سىSi)، وأثقَـلُ تمديداتِها فى الألحان الغنائيّـة ما كانت بمعدّل ١٢٠,٠٠ ذبذبة تامّة فى الثانية، والحادّةُ من هذه فقد تصل إلى ٤٨٠,٠٠ ذبذبة .

وأما نغمةُ (مى Mi) فإنها تخرجُ كذلك على أساس تمديد النغمة (دو Do) بتوالى الحدود :



فأما النغمةُ الأساسيّة (فا Fa) فإنها تخرجُ وسطًا عدديًّا بين طرَفَى البُعد الطنينىّ بالحدّين (٩/٨) على أساس تمديد النغمة (مى Mi) بتوالى الحدود (٤٠/٤٥،٤٢/٤٥) = ١٦/١٧/١٨، وأثقلُ تمديداتِها بمعدّل ٨٥,٠٠ ذبذبة تامّة فى الثانية .

وقـد يقوم مقامها فى بعض الألحان نغمةُ (مى MI) زائدةً قليـلا ، وكأنها تلك ، متى أُخِذت وسَطًا عدديًّا فى المتوالية (٨/٧/٦) على الأساس (رى Re)، بالحـــدود (١) :



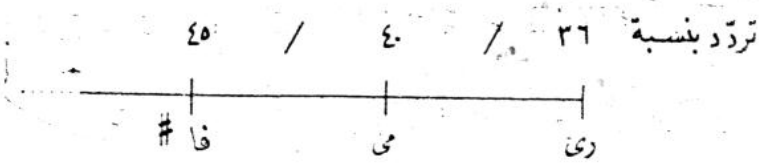
فالعدد ٤٢,٠٠ ومُضاعفاته فى مُتواليةٍ هندسيّة بنسبة ذِى الكلّ هو الذى يُجعل أصلًا لمعـدّل تردُّد الوتر بالنّغمة (فا Fa) ناقصة ، فأثقلُها تمديدًا بمعدّل ٨٤,٠٠ ذبذبة تامّة ، ونظيرتُها فى المنطقة الحادّة هى نغمة (فا) بمعـدّل (٣٣٦) ذبذبة .

والنغمة (فا) قـد تحوّل بالزيادة تمامًا فتخرجُ من مُضاعفات العدد ٤٥,٠٠ من قِبَـل أنها طرفًا أحدّ لذى الخمسة القوىّ على أساس تمديد النغمة (سى Si) فى متواليةٍ توافقية بالحدود :

وتخـرج أيضًا بذلك العـدد طرفًا أحدّ فى المتواليـة التوافقيّة بالحـدود (٣٦/٤٠/٤٥) على أساس تمديد النغمة (رى Re) بتوالى الحدود :

---

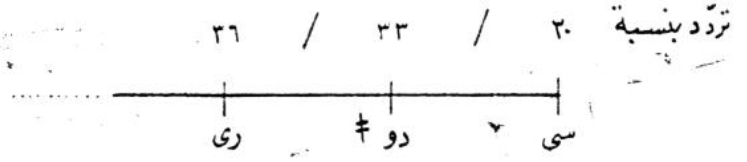
(١) ويمثل هذا الإجراء تخرج نغمة (مى Si) زائدة ، وسطا عدديا فى المتوالية بنسبة (٨/٧/٦) على أساس النغمة (لا La) فتقوم فى بعض الألحان مقام (دو Do) وتارة مقام (مى Si) ، وأثقل تمديداتها بمعدّل ٦٣,٠٠ ذبذبة تامة وأقصاها توسطا فى الحدّة بمعدّل ٢٥٢,٠٠ ذبذبة .



فالعـدُد ٤٥,٠٠ ومضاعفاته بالقوة هو الذى يُجعل أصلًا لمعـدّل تردّد الوتر بالنغمة الأساسيّة (فا) « زائدة » ، وأثقلُ تمديداتِها ما كانت بمعـدّل ٩٠,٠٠ ذبذبة تامّة فى الثانية ، والحادّةُ منها بمعدّل ٣٦٠,٠٠ ذبذبة .

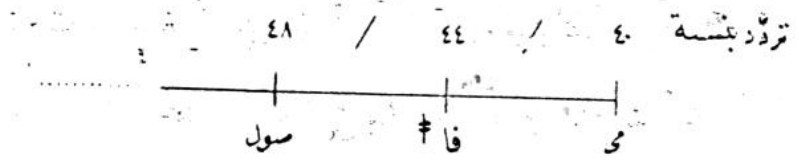
فيبقَى بعـد ذلك ثالثـةُ الجنس القوىّ المستقيم ، وهى التى يتميّز بها جنسُ (الراست) فى كلٍّ من صنفَى الجمـع ، فكلٌّ منهما تخرجُ من الوسّط العددىّ فى المتوالية بنسبة الحدود (١٠/١١/١٢) .

ومن هاتين ، فإحداهما النغمـة (دو Do) « زائدة » ، فإنها تخرج وسَطًا عدديًّا على أساس تمديد النغمة (سى Si) ، بتوالى الحدود :



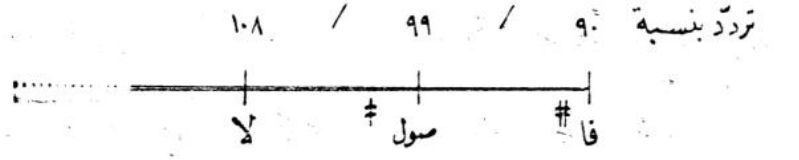
فالعدد ٣٣,٠٠ ومُضاعفاته بالقوة فى متواليةٍ هندسية بذى الكلّ هو الذى يُجعل أصلًا لتمديد تلك النغمة ، وأثقلُها طبقةً بمعدّل ٦٦,٠٠ ذبذبة تامة ، فأما الحادّة فهى نغمة (دو Do) « زائدة » بمعدّل ٥٢٨,٠٠ ذبذبة .

والأُخرى النغمة (فا) « زائدة » ، وهى ثالثةُ جنس (الراست) على أساس نغمة (رى Re) ، فإنهـا تخرجُ كسابقتها وسَطًا عدديًّا على أساس تمـديد النغمة (مى Mi) بتوالى الحدود :



فالعدد ٤٤,٠٠ ومضاعفاته بالقوة هو الذى يُجعل أصلاً لتمديد تلك النغمة ، وأثقلُها فى الألحان ما كانت بمعدّل ٨٨,٠٠ ذبذبة تامّة فى الثانية ، والحادّةُ منها فهى نغمة (فا Fa) « زائدة » بمعدّل ٣٥٢,٠٠ ذبذبة .

وتُستعمل أيضًا فى ذلك الجنس النغمةُ (صول Sol) « زائدة » وسطًا عدديًا بنسبة المتوالية بالحدود (١٠/١١/١٢) على أساس تمديد النغمة (فا) « زائدة » بمعدّل ٩٠,٠٠ ذبذبة ، بتوالى الحدود :



فالعدد ٩٩,٠٠ هو أثقلُ معدّلات تلك النغمة ، وبوجهٍ آخر فإنّ هذا العدد هو الطّرف الأحدُّ لذى الخمسة على أساس النغمة (دو Do) « زائدة » ، بمعدّل ٦٦,٠٠ ذبذبة تامّة ، وأما الحادّةُ منها فهى (فا) « زائدة » بمعدّل ٣٩٦,٠٠ ذبذبة .

فقد بانَ فيما تقدّم كيفيّةُ استخراج النغم الأساسيّة المُستعملة على الأكثر بترتيب أبعاد الجنس ذى المدّتين وبترتيب الجنس القوىّ وما يتفرّع منها ، وعدّدنا من

جُملتها ثلاث عشرة نغمةً، هى التى اشتُقت تمديداتُها بالتفريع بين حدّى ذى الكلّ على الوجه الذى أوضحناه آنفاً، فيبقَى بعد ذلك إحدى عشرةَ نغمةً تخرجُ على الوجه المتقدّم بين أطراف تلك ، وجميعها تُعرف فى آلة العُود من أماكنَ معلومةٍ عند أهل الصناعة .

وقد ظهرَ أيضًا أنّ المبدأ فى ترتيب نغم الجنس ذِى المَدّتين (عجم) أن يُؤسّس على الطبقة التى عليها تمديدُ النغمة (صول Sol) فى الجمع المُتّصل أو على تمديد النغمة (دو Do) فى الجمع المُنفصل، وكذلك الجنسُ القوىّ المستقيم (راست) فالأصلُ فيه أن يُجعل مؤسّسًا على تمديد النغمة (لا La) فى جمعٍ مُتّصل، أو على تمديد النغمة (رى Re) فى جمعٍ مُنفصل .

فإذ هو كذلك ، وأردنا تسويةَ أوتار العُود التسويةَ الطبيعيّة التى تكون فيها تمديداتُ النغم من أماكنها المعهودة فى هذه الآلة مُطابقةً بالحقيقة لمُسمّياتها من المبدأ فى الأجناس اللحنيّة التى تُؤخذ منها، فإنه يلزم أن تُجعلَ النغمةُ المسمّاةُ بالعربيّة « عجم » ، من مكانها المعهود مُساويةً تمديدَ نغمة (صول Sol) الوسطى بمعدّل ١٩٢,٠٠ ذبذبة تامّة، أو أن تشدّ نغمةُ مُطلَق وتر « الكردان » حتى تصير مساويةً تمديدَ نغمة (لا La) الوسطى بمعدّل ٢١٦,٠٠ ذبذبة ، ثم تُسوّى الأوتارُ تسويتَها المشهورةَ على هذه الطبقة ، فحينئذٍ تستقيمُ النغمُ فى أماكنها التى اعتيدَ أن تؤخذ منها فى الألحان مع مُسمّياتها وتمديداتها بالحقيقة وتبينُ الثّقلةُ على النغم، الملائمة وغير الملائمة ، وهذا هو ما لجأنا إليه نحن هاهُنا فى تعريف نغم الأجناس والجماعات التى صنّفها المؤلّف فى هذا الكتاب .

فأما النّغمُ الفرعيّـة التى تتخلّل تلك فقـد أوضحناها فيما بَعـد ، وأيضًا فى نغم الأجناس التى تتألّف منها الجمـاعاتُ الأربعُ والثمـانون التى يُسمّيها المؤلّف : « الدوائر » ، وهى إنّمـا تخرجُ بين أطراف النغم الأساسية على نسبٍ ومتواليات مُلائمة بالعدد ، فترتّب عَشْرُ نغيم فى كلّ وترٍ من أوتار العُود بدلًا من سَبعة فى سلّم « صفىّ الدّين » ، وقد تبيّنتْ مُسمّياتُها بجِيال هذه على أوتار العُود وظهر أنّ النغمَ الستَّ المُختلِفةَ عن السلّم الطبيعىّ تقع فى موضعين ، وهى النغمات :

(ب) و (د) و (ز) و (ط) و (يا) و (يد)

ويُجدر بنا أن نوضّح هاهُنا كيف رتّبَ المؤلّفُ الطبقات السبعَ عشرةَ تِباعًا ، فذلك أنه جعَلها متواليةً من الأثقَل بنسبة البُعد ذى الأربعة القوىّ ممّـا بلِى نغمةَ مطلق البَم (ا) ، فهذه أُولى الطبقات ، والثانيةُ هى نغمةُ (ح) وهى مُطلق وتر المَثْنى ، والثالثـةُ نغمة (يه) وهى نغمـةُ مطلق وتر الزّير ، وحينئذٍ تصير نغمة (كب) وهى صياحُ نغمة « الراست » فى الطبقة الرابعة ، وهكذا على التوالى إلى السابعة عشرة ، وهى نغمة (يا) .

وإذ قد آستوفَيْنا القولَ فى النغم السبع عشرةَ وعدّتِها بالحقيقة والحدودِ الدّالّة على تمديداتها ، فلْننظُر بعد ذلك فى الأجناس اللحنيّة التى صنّفها المؤلّفُ وما يُقابلها من نظائرها المُستعملة فى زماننا هذا بمسمَياتها المشهورة .

فالمؤلّفُ لم يذكر شيئًا عن أصـلِ الأجناس وأنواعها والقوىّ واللّينِ والمُفردِ منها ، بل آكتفَى بأن عدّد سبعةَ أصنافٍ وصفها جميعًـا على أساس نغمـة مطلق وتر البَم (ا) .

ومن هذه ، فالستةُ الأوَل على الترتيب هى بأعيانها الأجناسُ القويّةُ المشهورة الإستعمال إلى وقتنا هذا ، فالأوّل والثانى والثالثُ منها هى أنواعُ الجنس ذِى المَدّتين (عجم) ، والرابعُ والخامسُ والسادسُ هى أنواع الجنس القوىّ المستقيم (راست) .

فأوّلُ أنواع ذِى المَدّتين كان المتوسّطون من العرَب فى القرن السابع للهجرة يسمّونه اصطِلاحا (عُشّاق) ، وهو بُعد بقيّةٍ فى الطرَف الأحدّ يعقُبه فى الطّرَف الأثقل بُعدانِ طنينيّان ، وهذا هو جنسُ الأصل المُسمّى فى وقتنا هذا اصطلاحًا جنسَ (عجم) .

والنوعُ الثانى من هذا الجنس كانوا يُسمّونه (نوىٰ) ، وهو بُعدان طنينيّان يتوسّطهما بعدُ البقيّة ، وهـذا هو ما يُسمّى الآن عند المُحدَثين اصطلاحا جنسَ (نهـاوند) ، وتارةً : « عشّاق » .

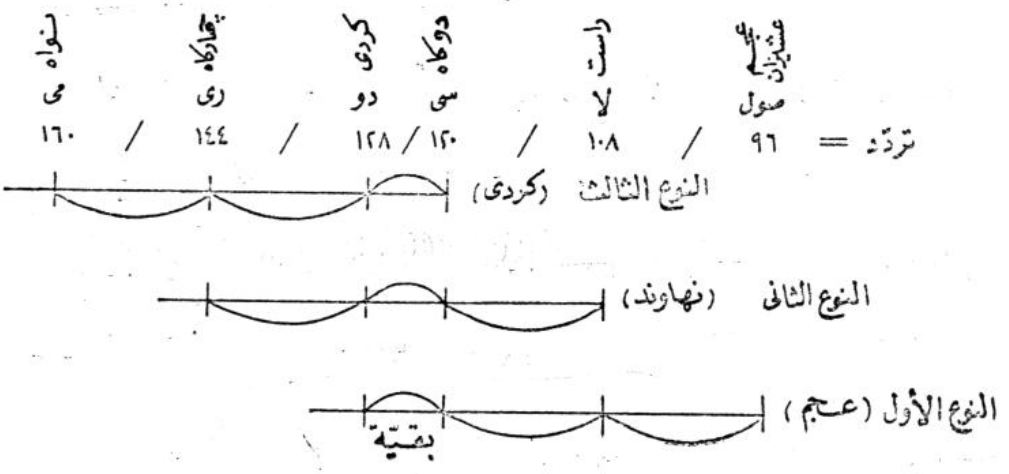
والنوعُ الثالث كان يُسمّى قديمًا (بوسليك) ، وهو بُعدانِ طنينيّان فى الطّرَف الأحَدّ يعقُبهما بعدُ بقيّةٍ طرَفًا أثقَل ، وهذا يُسمّيه المُحدَثون الآن اصطلاحًا جنسَ (كُردى) .

والأوّلُ من هذه يُؤخذ من المبـدأ مؤسّسًا على نغمة (صول Sol) فى الجمع المُتّصل ، وأشهر متُواليا ته بنسبة الحدود (٢٤/٢٧/٣٠/٣٢) .

والثانى ، يُؤخذ من المبدأ مؤسّسًا على ثانية الأوّل ، وهى نغمةُ (لا La) ، وأشهر متُواليا ته بنسبة الحدود : (٢٧/٣٠/٣٢/٣٦) .

والثالث يُؤخذ أصـلًا على ثالثة النوع الأوّل ، وهى نغمةُ (سى Si) بنسبة المتوالية بالحدود : (٣٠/٣٢/٣٦/٤٠) .

ومثالُها ، كما فى آلة العُود بتوالى النغمات :



فأمّا أوّلُ أنواع الجنس القوىّ المستقيم فهو المشهور أصطلاحا باسم (راست) ، وهو بُعدان مُجنّبانِ متواليانِ فى الطرَف الأحدّ يعقُبهما بعدٌ طنينىّ طرَفاً أثقَل .

والنوعُ الثانى من هـذا الجنس كان المتوسّطون يسمُّونه (حُسينى) ، وهو بعدٌ طنينىّ فى الطـَرف الأحدّ يليه بُعـدانِ مُجنّبانِ متواليانِ إلى الطّرَف الأثقل ، والمُحدثون الآن يسمُّونه أيضاً كذلك ، متى كان مؤسّسًا على نغمة « الحسينى » ، ويختصُّونه عادةً باسم (بياتى) على الأكثر متى كان على أساس نغمة « الدوكاه » .

والنوع الثالث ، كان المتوسّطون يسمُّونه (عراق) ، وهو بُعدانِ مُجنّبان يتوسّطهما بعدٌ طنينىّ ، والمُحدَثون فى زماننا هذا يسمُّونه أيضًا كذلك ، متى كان مؤسّسًا على نغمة « عراق » ، ويختصُّونه فى المنطقة الوسطَى باسمِ جنس (السيكاه) .

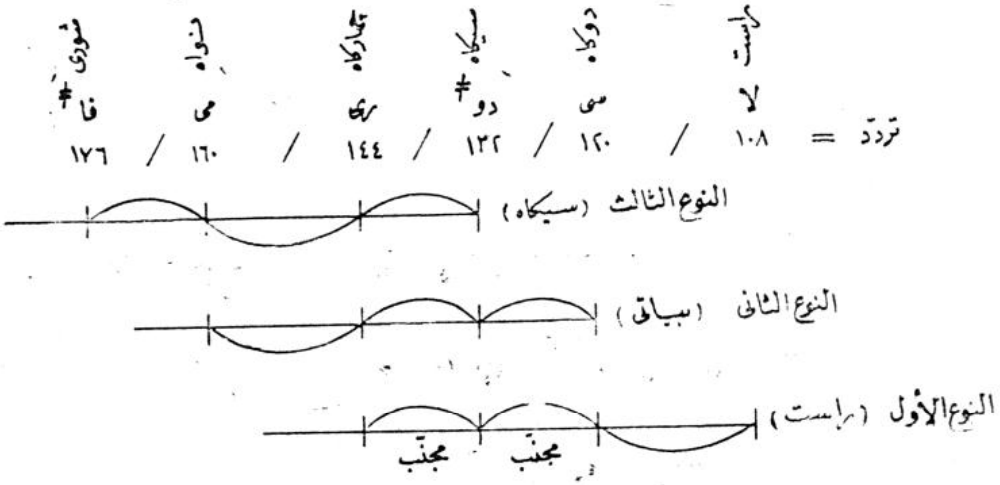
فأمّا الأعدادُ الدالّةُ على نغَم هذه الأنواع الثلاثة ، فإنها تُؤخذ على الوجه الطبيعىّ من حُدود الجمع بأعدادِ مُتوالية الجنس المتّصل الأشدّ المسمّى : (المُستوِى) .

فالأوّلُ من الثلاثةِ تُؤخذ نَغَمُه من المبدأ على أساس تمديد النغمة (لا La)، بنسبة المُتوالية بالحدود : (٢٧/٣٠/٣٣/٣٦) .

والثانى منها تُرتّب نَغمهُ مؤسّسةً على ثانيةِ النوع الأوّل، وهى نغمةُ (سى Si) فى متواليةٍ بنسبة الحدود : (٣٠ / ٣٣ / ٣٦ / ٤٠) .

والثـالث ، يُرتّب على ثالثةِ النوع الأوّل ، وهى نغمةُ (دو Do) « زائدة » بنسبة المتوالية بالحدود : (٣٣/٣٦/٤٠/٤٤) .

ومثالُها بمسمّياتها ، كما فى آلة العُود بتوالى النغمات :

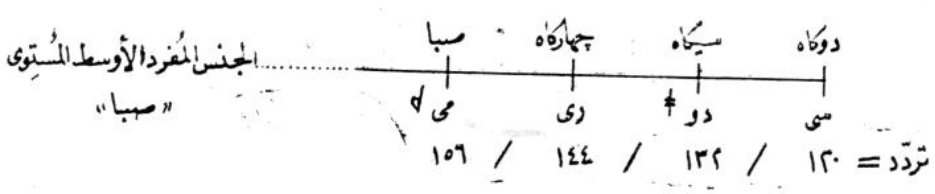


فهذه هى الأجناسُ الستة القويةُ المشهورة الاستعمال فى الألحان العربية ومنها يخرج جميعُ الأصناف الأخَر، اللينةُ والمُفردة ، ممّا يمكن أن تُستعمل بوجهٍ ما .

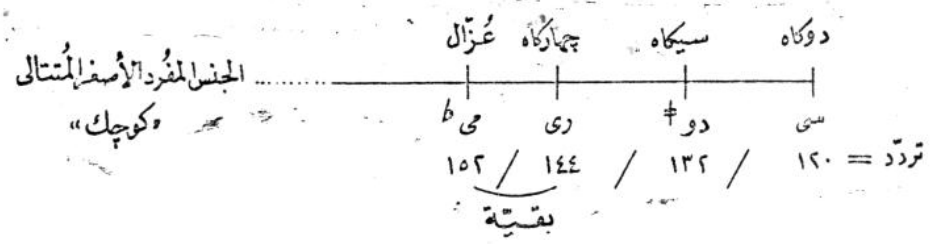
فأمّا الصنفُ السابعُ الذى وصَفه المؤلّف ، فيُسمّيه فى موضعٍ آخرَ « المُفرَد الأوّل » ، وأهلُ الصناعة قديمًا كانوا يُسمّون الدّورَ الذى يتميّز به : (أصفهان) ، وهو خمسُ نغيم تخرجُ من نسبة البعد ذى الأربعة القوىّ فى متواليةٍ بنسبة الحدود : (١٢/١٣/١٤/١٥/١٦) .

وهـذا الصّنفُ يحيط به ثلاثةُ أبعادٍ مجنّباتٍ على التـوالى يسبقُها فى الطّرَف الأحدّ بعدُ بقيّـة ، ولا يتأتّى كذلك إلّا مؤسّسًا على تمديد النغمة (صول Sol) أو النغمة (رى Re) ، غير أنه لا يُستعمل بالخمس على هذا الترتيب ، من قِبل أنه مجموعُ صنفَيْن من الأجناس المُفردة كلٌّ منهما بالأربع نغيم من أىّ الطّرَفين ، فلا يجوز أن يجتمعا فى تجنيس واحدٍ بالخمس ، وهذان الصّنفانِ ينتميانِ جميعًا إلى فصيلة جنس (البياتى) ، وهو ثانى أنواع الجنس القوىّ المستقيم .

فالأوّل من هـٰذين يُسمّى « المُفردَ الأوسَط » ، وهو ثلاثةُ أبعادٍ مجنّباتٍ متوالية ، والمتوسّطون يسمّونه (راهوى) ، فأمّا المُحدَثون الآن فيسمّونه اصطلاحًا جنسَ (صَبا) ، وأشهرُ ترتيباته أن يُجعـل مؤسّسًا على نغمـة « الدوكاه » بتمديد نغمة (سى Si) ، فى متواليةٍ بنسبة الحدود (٣٠/٣٣/٣٦/٣٩) ، ومثالُه بتوالى النغمات :



والثـانى منهما يُسمّى « المُفرَد الأصغر » ، وهو ذو الأربعة الذى يحيط به بُعـدانِ مُجنّبان يسبقهما فى الطّرَف الأحدّ بعدُ بقيّة ، وهـذا هو أصغر أصناف الأجناس جميعًا ، وهو قريبٌ من هيئة الأوّل فى المَسمُوع ، يُسمّيه المتوسطون قديمًا (زيرافكند) ، فأمّا المُحدَثون الآن فيسمّونه (كوچك) ، وقد يؤخذ على أساس نغمة « الدوكاه » بنسبة المتوالية بالحدود :



وأهلُ الصناعة فى زماننا هـذا يستعملونهما جميعًا على أنهما صنفٌ واحد ، فكلاهما جنُس (صبا) ، فأمّا المتوسطون فكانوا يجمعون بينهما على أنه متى وُجد الأوّلُ منهما فى جمعٍ ما ، أمكن أن يُوجد الثانى ، من غير عكس ، والصحيحُ أنّ لكلّ واحدٍ من هٰذين جمعٌ يختص به .

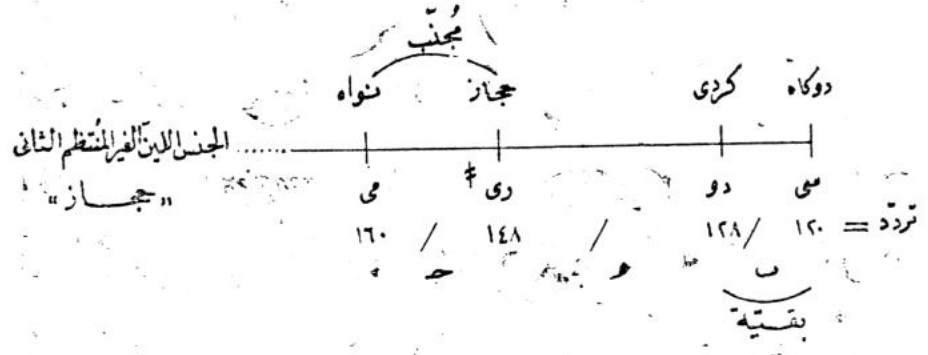
ولم يذكُر المؤلفُ فى كتابه شيئًا عن أصنافٍ أُخَر من الأجناس التى يستعملها المتأخّرون إلى وقتنا هذا ، من الأصناف اللّينة والمُفَردة ، بل إنّما اقتصر على تلك السبعة الأجناس التى ذكرناها آنفًا .

فأشهرُ الأجناس اللّينة فى الألحـان العربيّة عنـد المتأخّرين صِنفا (الحجـاز والحجـاز كار) ، ويبدو أنّ المتوسطين إلى أواخِر القرن الثـامن للهجرة كانوا يستعملون جنسَ (السيكاه) ليقُوم فى الألحـان مقـامَ كلّ واحدٍ منهما ، وهذا واضحٌ أكثَر فى ترتيب الجماعات التى صنّفها المؤلّف ، فأمّا أوّلُ كتابٍ ذُكِر فيـه أبعادُ هٰذين الصّنفَيْن فهو كتابُ (الفتحيّة) لمحمّـدٍ بن عبد الحميد اللاذقىّ المتوفى سنة ٨٤٩ هـ ، وأيضًا فى كتابه المسمّى (زَين الألحـان) .

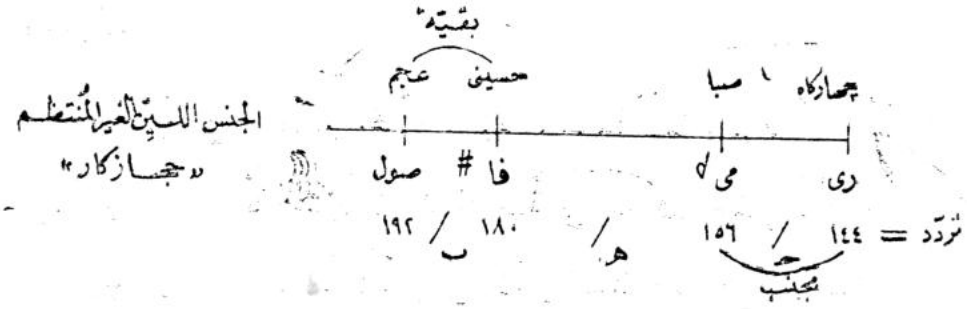
ومن هـٰذين فالجنسُ المُسمّى الآن (حجاز) هو من الأصناف اللّينة الغير المُنتظِمة ، يخرجُ من ترتيب أبعاد جنس (السيكاه) ويتميّز بأن يُجعلَ طرَفُه الأنقلُ

بُعدَ بقيـةٍ ، والأحدُّ بُعدَ مُجنّب ، ويضافُ الفرقُ بينهما إلى البُعد الأوسـط بين الطرَفين ، وهو أعظمُ الثلاثة ، ولنُسمِّ هٰذا بُعدَ (هـ) .

وأشهرُ طبقاتِ نغم هذا الجنس أن يُرتّب مؤسّسًا على نغمة «الدوكاه» بتمديد (سى SI) فى متواليةٍ بنسبة الحدود : (٣٠ / ٣٢ / ٣٧/٤٠) ، بتوالى النغمات :

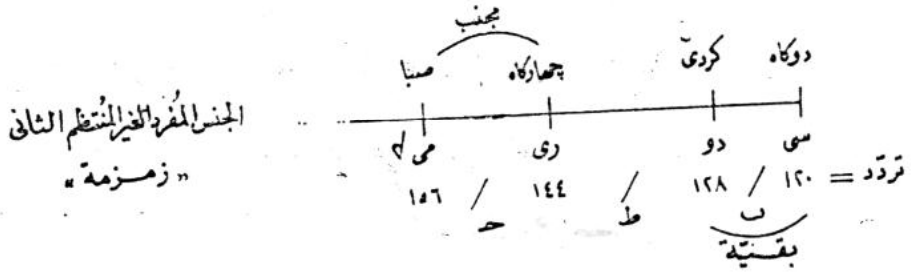


فأما الجنسُ المُسمّى اصطلاحا (حجازكار) فهو أيضًا من أصناف الأجناس اللّينة غير المُنتظِمة يخرج كذلك من ترتيب أبعاد جنس (السيكاه) ، غير أنه يتميّز بأن يُجعَل طرفُه الأحدّ بُعدَ بقيّةٍ وطَرفُه الأثقلُ بُعدَ مجنّب ، ويضاف الفرقُ بين هٰذين إلى البعد الأوسط ، فهو على عكس ترتيب أبعاد جنس (الحجاز) ، وأشهرُ ترتيباته فى الألحـان أن يُؤخذ مؤسّسًا على تمـديد نغمة (الجهاركاه) وهى نغمةُ (رى Re) فى مُتواليةٍ بنسبة الحدود (٣٦ / ٣٩ / ٤٥ / ٤٨) ، بتوالى النّغمات :



وقد يُرتّب الجنسُ اللينِ ترتيبًا منتظمًا على الإستقامة بنسبة المُتوالية بالحدود (١٢ / ١٤ / ١٥ /١٦) ، مؤسّسًا على نغمة « جهاركاه » ، فيسمّونه إصطلاحًا جنسَ (حصار) .

والمؤلّفُ عدّ من المُتنافِرات ما هـو من الأجناس مُؤلّفٌ من الأبعادِ اللحنيّة الثـلاثة ، وهى الطنينىّ والمُجنّبُ والبقيّـة ، غير أنّ المُحدَثين الآن يعدُّونها من الأجناس المُفـرَدة ويستعملون منها أصنافًا ، ومنهـا الجنسُ المُسمّى إصـطلاحا (زمزمة) ، وهو ضربٌ من جنس (الصّـبا) مُشبّعٌ بطبع (الكردى) ، وذلك أنه بعـدٌ طنينىّ يسبقُه فى الطرَف الأحدّ بعـدٌ مجنّب ويستقرُّ على الطّرَف الأثقل ببُعدٍ بقيّـة ، وأشهرُ ترتيباته أن يُؤسّس على نغمة « الدوكاه » بتمديد (سى Si) بنسبة المتوالية بالحدود : (٣٠ / ٣٢ / ٣٦ / ٣٩) ، بتوالى النغمات : .



ومنها أيضا جنسُ (المـآيه) وجنسُ (الحُـزام) وكلاهُما من فصيلة جنس (السيكاه) .

والمعدودُ من الأجناس اللحنيّة فى زماننا هـذا سبعةُ عشرَ صنفًا ، ستّةٌ منهـا هى الأجناسُ القويّة المشهورة ، ثم أربعـةٌ هى أصنافُ الجنس اللين ، ثم سبعةٌ من الأجناس المُفرَدة ، والمُستعمَل من هذين الصّنفين على الأكثر ثمـانية ، وقد

تبيّن منها كلٌّ فى موضعه تِباعًا فى تفصيل الجماعاتِ اللحنيّة الأربع والثمانين التى صنّفها المؤلّف .

فأما أصنافُ ذِى الخمسة ، من المُتّصلات التى يتألّف كلٌّ منها من نغم جنسَيْن يشتركانِ جميعًا فى النغم الثلاثِ الأوساط فهى ثمانيةُ عشر صنفًا أكثرُها مستعملٌ فى الألحان ، وفيما عدا هذه فهى أصنافٌ من التّجنيسات المُركّبة .

فقد تبيّن مما تقدّم أنّ المتأخّرين يستعملون من أصناف الأبعاد اللحنية أربعةً بدلًا من تلك الثلاثة عند المتوسطين ، وهذا الرابع هو البعدُ المستعملُ فى الجنس اللينّ ، ويرمُزون له بحرف (هـ) وهو بعدٌ ثانيةٍ زائدة بنسبة (٦ / ٧) ، أو ما يقوم مَقام هذه فى أصناف المتواليات التأليفيّة .

والأجناسُ فى ذواتها متواليةٌ ، كلٌّ منها بأربع نغمٍ يتحكّم فيها تأليفُ الأعداد الدالّة على النغم فى كلٍّ منها ، ولكلّ صنفٍ تأليفٌ يختصّ به ، غير أنّ الأكثر أن يتوالَى فيها كلُّ ثلاثِ نغمٍ من أىّ الطرفين فى متواليةٍ عددية ، أو توافُقيّةٍ أو تأليفيّة ، بدلالةِ تمديداتها فرضًا أو بالحقيقة ، ومتى وُجد فى أحدِها متواليةٌ هندسية بطُلَ استعمالُ نغم الجنس الحادِث منها ، فلا تُرتّب ثلاثُ نغمٍ إلّا فى نسبتَيْن غير مُتشابهتَيْن .

والقوىُّ التأليفِ من الأجناس هو ما كان أعظَمُ أبعادِه الثلاثة المستعملة أصغَرَ نسبةً من مجموع البُعدَين الآخرَيْن .

واللّينُ التأليفِ منها هو ما كان فيه أعظَمُ الثلاثةِ أكبرَ نسبةً من مجموع البعدَيْن الأصغرَيْن .

فأما المفـردات من الأجنـاس فهى التى مجمـوعُ الأبعاد الثلاثة فى كلٍّ منها لا يستوفى نسبةَ ذى الأربعة القوىّ بالحدّين (٤/٣)، بل إنمـا يفضُل منه فضلةٌ لا تزيد على نسبة بُعدِ البقيّة .

وكلُّ جنسٍ يُرتّب فيـه أبعادُه الثلاثةُ على آنتظامٍ مُتوالٍ ، بأن يُجعَل الأعظمُ طرفاً والأصغرُ طرفاً آخَر ، فإنه يُسمّى « المُنتظِم المُتتالِى » .

ومتى رُتّب الأصغرُ وسطًا والأعظمُ طرفًا ، فإنه بهذا الترتيب يُسمّى « المُنتظمَ غيرَ المُتتالى » .

ومتى جُعل أعظمُ الأبعادِ الثلاثة وسطًا بين البعدَيْن الآخرَيْن ، فإنه يُسمّى « غيرَ المُنتظِم » .

فأما الجماعاتُ اللحنيّة فهى مخلوطُ جنسَيْن أو أكثر ، وأصغرُها ما كان بالخمس نغم ، وأعظَمُها فى البسائط ثمـانيةُ نغَم ، فأمّا أقصاها فى المُركّبات عشرُ نغماتٍ تُرتّب بين طرفَى ذِى الكُلّ فى صنفَيْن من الجماعات :

الأول ، هو الجمع المُتّصل ، وذلك أن يتّصل الجنسانِ من المبدأ ، وهو نغمةُ التأسيس ، فيقع بُعـد الانفصال مكمّلًا لهما فى الطّرَف الأحدّ ، وهذا هو ما يعدّهُ النظريّون من العرب أنه المبدأ الأوّل فى الجمع ، وعلى هذا الوجه استُخرِجت نغمُ الجماعاتِ الأربع والثمانين التى صنّفها المُؤلّف .

والثـانى ، هو الجمـعُ المنفصِـل ، وذلك أن ينفصلَ الجنسانِ فيقع بُعـد الانفصال بينهما وسطًا ، ومن هذا الصّنف بعضُ من الجماعات اللحنيّة المُستعملة

فى زماننا هـذا ، ولم يأت بها المؤلّف ، من قِبَـل أنه إنما عدّدها على الوجه الأوّل .

والطريقُ الذى لجأ إليه فى تصنيف تلك الجماعاتِ الأربع والثمانين ، فى كتابه هـذا ، هو أنه جعل الأجناس السبعة التى أشرنا إليها آنفـاً أصولاً فى الجماعات المُتّصلة ، ثم استخرج من تلك السبعة اثنى عشر صِنفًا من أصناف ذى الخمسة ، بعضُها على الإتّصال و بعضُها على الإنفصال ، ثم قَرَن كلَّ واحدٍ من هـذه بواحدٍ من الأجناس السبعة فى جمعٍ مُتّصلٍ أصلُه ذو الأربعة وفرعُه ذو الخَمسة ، فحصل من سائرها أربعٌ وثمـانون جمعًا ، هى التى يُسمّيها : الدوائر .

فبعضُ هذه مستعملٌ مشهورٌ إلى وقتنا هذا ، ومنها ما هو متنافرٌ أصلًا ، ومنها ما يُحتاج فيها إلى التلطّف وحسن النُّقلة على النَّغم .

ومن تلك الجماعات أدوارٌ مشهورةٌ كانت تُعرف بالأدوار الإثنى عشر ، وستٌّ أخَر كانت تُسمّى « الأوازات » ، جمعُ (أوازه) ، وهى لفظٌ فارسىّ بمعنى الصوت المشهور ، و جميعُ هذه كانت مُتداولةً بمسمّياتها عند المتوسّطين ، فبعضُها لا يزال معروفًا مستعملًا على التسمياتِ القديمة إلى زماننا هذا و بعضُها يُستعمل الآنَ بإجراءٍ آخَر أو بتسمياتٍ غير تلك ، أو بإبدالِ أسماء بعضها مكانَ البعض الآخَر ، وقـد بَيّنّا نحنُ بحيـال كلٍّ منها جميعًا ما يقابلهُ من التسميات المعهودة المُصطَلح عليها فى مقاماتِ الألحان فى وقتنا هذا ، أو بمـا هو أقربُ إلى جنسِ نغمها ، ورتّبنا نغم كلّ جماعةٍ منها بمقاديرها فى طَبقتها ، مُدرّجةً على مُدرّج صوتىّ ، بفرض أنها نغمٌ

تخـرج من العُود فى تسويتـه الطبيعيّة التى أشرنا إليهـا قبلًا ، وهى التى تُجعَـل فيهـا نغمةُ « عجـم » مساويةً تمـديدَ نغمة (صول Sol) الوسطى بمعـدّل ١٩٢ ذبذبة .

ولننظُر الآنَ فى الطريقة التى اتّبعها المؤلّفُ فى تدوين الألحـان الجُزئيّة ، وذلك أنه جعَل الحـروفَ دالّةً على النّغم فى ذواتِها ، ثم قرَن كلًّا منها بمـا يخصُّه من الأعداد التى تشير إلى زمانِ مَدّها فى الصّوت ، ثم رتّب النغمَ أجزاءً على الإيقاع المفروض وجعلَها بحيالِ نظائرها من أجزاءِ القَـوْل ، فكان بذلك أوّلَ من نظرَ فى تدوين الألحان العربيّة على هذا المَنْهج ، فقد كان المعروفُ قبل ذلك أنّ العربَ إنمـا يُجنّسون الألحانَ على مذهب « إسحاق الموصلىّ »[1] ، على الوجهِ الذى رُوِيتْ به فى كتاب (الأغانى) لأبى الفرج الأصفهانىّ .

فأمّا الألحانُ التى دَوّنها المؤلّفُ بتلك الطريقة ، فى ذيل هذا الكتاب ، فقد ذكر أنهـا أمثلةٌ بسيطةٌ سهلةَ التناوُل تشـير إلى النّمط الذى يجب أن تُنْهَتَ به الألحـان .

وهى على الوجه الذى أخذت به ، تُعدّ فى نظرِنا ليست مفصّلةً ولا مُستكملةً تمامًا ، من قِبَـل أنّ توزيعَ أجزاء القَوْل الملحُون بحيالِ نغم الجنس المُستعمل فى دور الإيقاع المفروض حاصِلٌ دون ترتيبٍ مُفصّلٍ محدود ، ممّـا يصعُب على غير المُرتاض فى الصناعة العمَليّة والنظريّة أن يخُرجَ منه بهيئةٍ لحنيّة ، فإنّ أكثرَ أجزاء

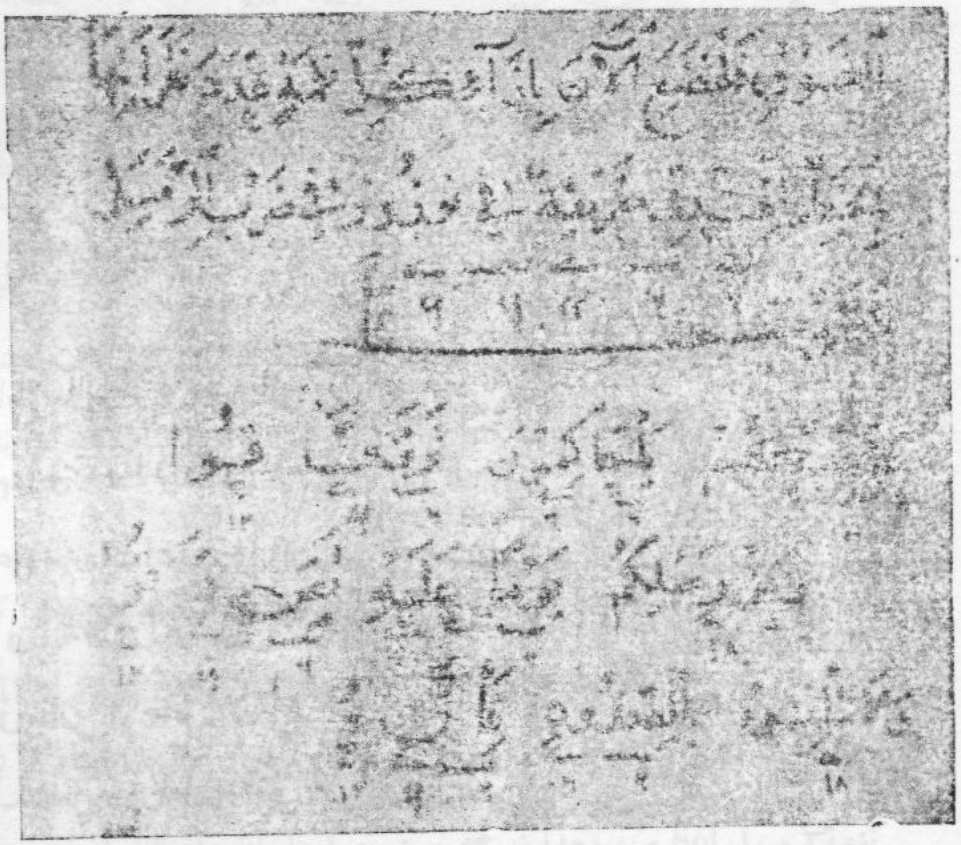
---

(١) انظر : (الموجز فى شرح مصطلحات الأغانى) — طبع القاهرة سنة ١٩٧٩ م .

القول ، كلٌّ منها بحيالِ نغمةٍ واحدة تستَوْفِىَ فى بعض الأجزاء زمانَ دَوْرٍ من جنس الإيقاع ، وبديهىٌّ أن اللحن ليس كذلك أصلًا ، فإذا أُضيفَ هذا إلى اختلاف النُّسَخ فى ترتيب الحُروف بإزاء النَّغم ظهرت الصُّعوبةُ التى تُواجِه الناظرَ فى مثل هذه التدوِينات ، وقد آخترنا لذلك مِثالَيْن من أفضل النُّسَخ وأقدمِها ، وهى النسخةُ التى رمزنا لها بحرف (ن) ، مؤرَّخة سنة ٦٣٣ هـ :

فالاوّل من هذين ، بصفحة رقم (٩١) فى الصوت الذى أوّله :

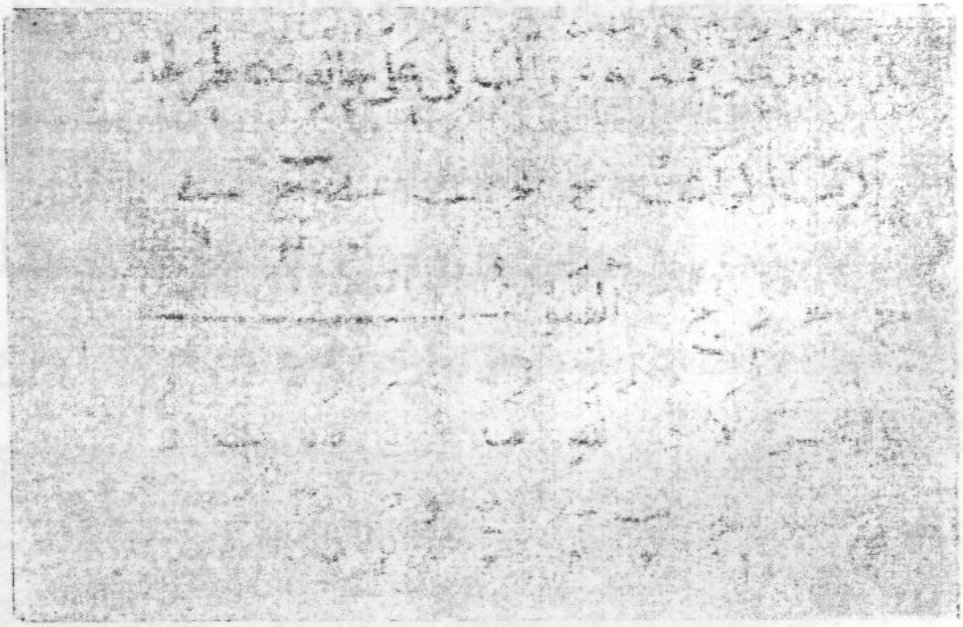
* على صبّكُم يا حاكِمينَ ترفّقُوا *



صفحة ٩١ من نسخة ٣٤٩ (فنون جميله) بدار الكتب والوثائق المصرية عن الأصل رقم ٣٦٥٣ بمكتبة نور عثمانية بالآستانة ، مؤرخة سنة ٦٣٣ هـ

والثانى منهما ، بصفحة (٩٢) فى الصوت الذى أوله :

* على الهجر لا والله ما أنا صابر *



صفحة ٩٢ من النسخة ٢٤٩ (فنون جميلة) بدار الكتب والوثائق المصرية
عن الأصل رقم ٣٦٥٣ بمكتبة نور عثمانية بالآستانة مؤرخة سنة ٦٣٣ هـ

فالناظر ها هُنا يلزمه أولاً أن يتبيّن اللحن المَصوغ فى جنس نغمه وإيقاعه ويستوفيهما فى هيئةٍ واحدة ، ثم ينظر : ما آرتآه المؤلّف فى توزيع أجزاء القول فى اللحن على نغم ذلك الجنس فى ذلك الضَرْب من الإيقاع ، فإذا تبيّن ذلك نظر : أىّ النغم فى آلة العُود مثلا يتألّف منها ذلك اللحن ، فيأتى بها من أماكنها المعهودة منظومةً فى جنس الإيقاع مقرونةً بحروف القول ، ثم يأتى من تلقاء نفسه عند الأداء بما يجعل هيئةَ اللحن أكملَ وأيهىٰ مَسمُوعًا دون أن يغيّر ذلك من طابع الأصل فيه ، ومتى أراد تدوين اللحن بالعلامات المألوفة فى وقتنا هذا فالصحيحُ أن يجعل النغم على الطبقة التى بها تستقيمُ أعدادُها فى أجناسها الأصلية ، حتى إذا ما نُقلت فى طبقةٍ أخرى فإنما تُنقل على نسبٍ ملائمة لهذه الطبقة .

ونحن فقد نظرنا هذا النظر فأوضحنا نغمَ تلك الأمثلة من الألحـان التى جاءَ بها المؤلفُ وشرحنا ما خفِىَ منها ، وجعلنا تدويناتها على مدرّج صوتىّ ، فى طبقاتها الطبيعية التى بهـا تصير النغمُ من أجناسها الأصليّة فى أماكنها المعهودة من الآلة مطابقةً لمسمّياتها وتمديداتها بالحقيقة ، دون أن نجعلها فى طبقةٍ أُخرى ، فلذلك لم نحتذ حَذْو أصحابِ التدوينات فى رفع طبقات الألحـان للأسباب التى ذكرناها آنفًا فى التسوية الطبيعية لأوتار العود .

والمؤلّفُ لم يبيّن فى كتابه صراحةً ، أىّ نغمةٍ من نغم العود تُجعل أساسًا لكل واحدٍ من الأجناس اللحنية ، بل اكتفى بأن صنّفها على الترتيب ، ثم جعلها جميعاً مؤسّسةً على نغمـة مُطلق البـمّ (١) ، ولذلك فإنه قـد يمكن للناظر فى أمر تلك الألحـان أن يجعل هذه النغمةَ على أىّ تمديدٍ محدودٍ لنغمةٍ أساسية دون أن يتقيّد بالطبيعىّ منها اعتمادًا على أنّ أهل الصناعة يتناولون النغم من أوتار العود بمسمّياتها بالعربية فى أماكنَ معهودةٍ عنـدهم على التسوية المشهورة لا تتغير بتغيّر طبقات مُطلقات الأوتار، غير أنه متى أراد الوجهَ الطبيعىّ فى طبقاتِ النغم لتصير تمديداتُها وتسمياتُها سواءً بالحقيقة مع أماكنها فى تلك الآلة ، فإنه يلزم أن يتّبع فى تدوين نغم تلك الألحـان النّحوَ الذى نَحوْناه .

غير أنّا نجد فى الترجمة الفرنسية لكتاب (شرح الأدوار) ، من جملة كتاب « الموسيقَى العربية La Musique arabe » للبارون « ديرلانجية » أنّ المُترجم جعل نغمةَ مطلق وتر « البـمّ » ، وهى نغمة « عشـيران » (١) مساويةً لتمديد نغمة (صول Sol » ، وهذا غير صحيح ، من قِبَـل أنّ هذه النغمة هى من المبدأ أساسُ جنس (العجم) ، وهذا الجنسُ لا يُوجد من آلةِ العود على أساس نغمه مطلق الوتر ، بل أنمـا يؤخذ على نغمـة دستان « الزائد » (ب) ، وبين هذه

وبين نغمة المطلق بعد بقيّة ، وأنه متى أُخذ جنسُ (العجم) على أساس نغمة مُطلق الوتر صار جنسُ (الراست) محولاً إذ ذاك على تمديد نغمة (مى Si) « ناقصة » بمعدّل ١١٤ ذبذبة فيخرج كلاهما عن طبقته الأصلية من المبدأ .

والبعضُ يظنّ أن نغمةَ مطلق وتر « العشيران » فى آلة العود مساويةٌ تمديد نغمة « لا La » ، وهذا لا يعدّ صحيحا إلا فى التسوية القديمة ، التى كان العرَب يُجنسون بها الألحان على أساس الدساتين الأربعة الأساسية وهى « المطلق والسبابة والوسطى والبنصر » ، فكان جنسُ (الراست) يؤخذ على أساس نغمة المطلق فى وترَى « البم والمثلث » (Re — La) ، وجنسُ (العجم) يؤخذ على أساس نغمة المطلق فى وترَى « المَثْنى والزّير » (Do - Sol) ، فأمّا استعمالُ المتأخّرين والمحُدثين لذَيْنك الجنسين فى هذه الآلة ، فهو أن يؤخذ جنسُ (الراست) على دِستان « الوسطى القديمة » فى وترَى « البمّ والمثلث » وهما « العشيران والدوكاه » ، ويؤخذ جنسُ (العجم) كذلك فى وترَى « المَثْنى والزّير » وهما « النوا والكردان » ؛ وهذا ما يفسّر قولنا : إنّ نغمة « الراست » من مكانها المعهود الآن فى هذه الآلة مساويةٌ تمديد (لا La) ونغمةَ « العجم » كذلك مساويةٌ تمديد نغَمة « صول Sol » .

ومع ذلك فالتدويناتُ الحديثة تؤخذ على تلك التسوية القديمة ، فيحدُث بذلك أن يصيرَ جنسُ (العجم) محولاً على الطبقة (مى^{b} Si) « ناقصة » بمعدّل ١١٤,٠ ذبذبة أو على الطبقة (مى^{b} Mi) « ناقصة » بمعدّل ١٥٢,٠ ذبذبة ، فأمّا جنسُ (الراست) فإنه يصير بذلك منقولاً على الطبقة (دو Do) أو (فا Fa) ، وكلاهُما يخرج به عن طبقته الأصلية من المبدأ .

وكان النظريّون المُحدثون إلى عهدٍ قريب يَرَوْن أن نغمة مطلق وتر «العشيران» إنما تكون على تمديد النغمة (مى Mi) ، وهـذا غير صحيح أيضا ، لأنّ جنسَ (العجم) حينئذٍ يصير مؤسّسًا على تمديد نغمة (فا Fa) ، ومتى كان كذلك صارت رابعتُه محوّلةً على نغمة « سى^{b} Si » ناقصة ، فهذه التسوية لا تختلف عن سابقتها إلا فى انخفاض الطبقة بمقدار نسبة البعد ذى الأربعة ، وأكثرُ التدويناتِ التى عُمِلت فى أوائل هـذا القرن كانت على هـذه التسوية نقلًا عن النظريّين الأتراك ، ثم بعد انعقاد مُؤتمر الموسيقى العربية سنة ١٩٣٢ ، قرّر أصحابُ التعليم استعمالَ تلك فى تدوينات الألحـان ، دون أن يُنظَر النّظرُ الذى نحن بصددِه فيما هو طبيعىّ أو غيرُ طبيعىٍّ فى نغم الأجناس الستّة الأصليّة .

فقد بان فيما تقدّم قبلاً أنّ النغمَ التى تُعـدّ أساسيّةً فى تدويناتِ الألحـان هى الحادثةُ من ترتيب الجنس ذِى المدّتين (عجم) فى جماعةٍ متصلة على أساس تمديد النغمة (صول Sol) أو فى جماعةٍ منفصلة على أساس تمديد نغمة (دو Do) .

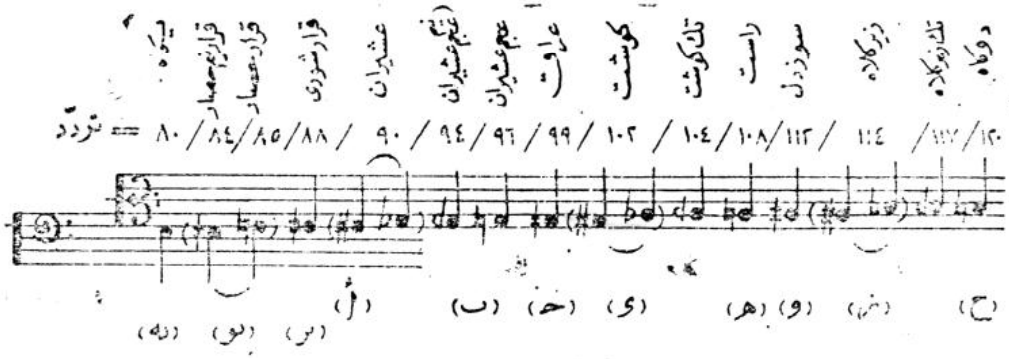
وتبيّن أيضاً أن أوّل طبقاتِ النغم التى تخرج محوّلةً عن تلك هى ثالثةُ الجنس القـوىّ المستقيم (راست) مرتّباً على أساس تمـديد النغمة (لا La) فى الجمـع المتصل أو على أساس تمديد النغمة (رى Re) فى الجمع المنفصل .

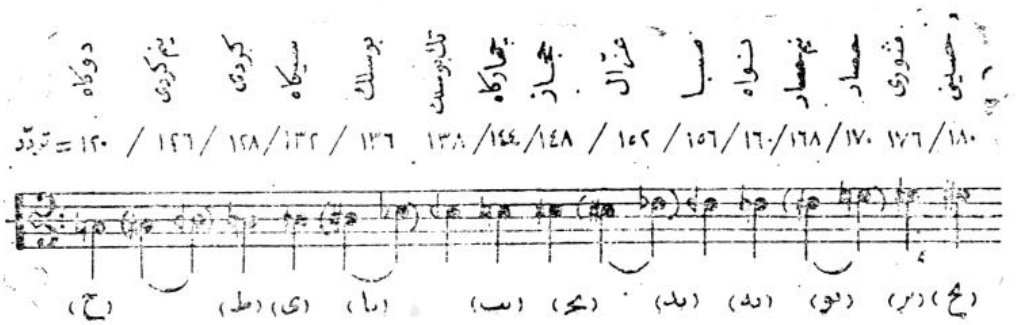
وفيما عدا ذلك فإنّ النغم تخرج محوّلةً بطريقةِ تحويل الأجناس على غير طبقاتها الأصلية ، فالنغمـةُ التى نسمّيها « حسـينى » ، وهى صِـياحُ نغمة مطلق وتر « العشـيران » (١) ، إنّمـا تخرج من تحـويل جنس (العجم) على الأساس (رى Re) ، فتصير على تمديد نغمة (فا Fa) « زائدة » بمعدّل ٣٨٠ ذبذبة ، فهذه هى الطبقةُ الطبيعيّة التى يُسوّى بهـا وتر « العشيران » فى آلة العود .

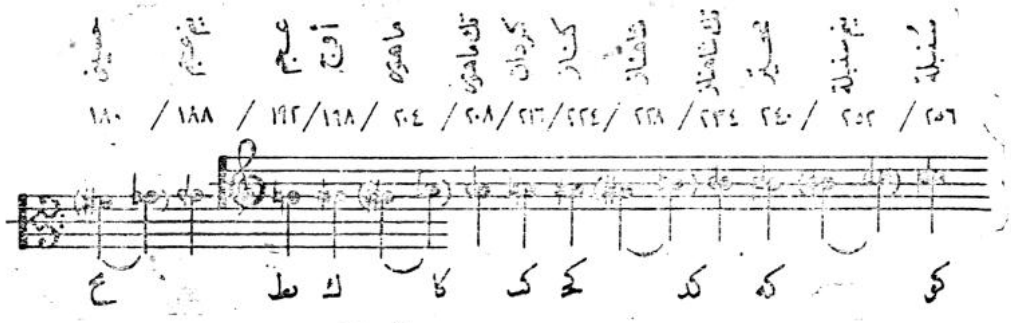
فتلك النغم السبعُ الأساسية إنما تصير هى بأعيانها وتسمياتها فى أماكنها المعهود من هذه الآلة منى جعلت كلُّ واحدةٍ منها أساسًا للجنس الذى تختصّ به من المبدأ أصلاً من غير تحويل إلى طبقةٍ أُخرى ، ولا يتسنّى هذا فى تلك الآلة إلا إذا سُوِّيت أوتارُها التسويةَ الطبيعية التى تكون فيها نغمةُ أساس جنس (العجم) مساويةً تمديد (صول Sol) ونغمةُ أساسِ جنس (الراست) مساويةً تمديد (لا La) .

فالناظرُ هنا فى الأمثلة التى جاء بها المؤلّف ، لتعريف المنهج الذى به تُدوّن الألحان العربية ، يلزمهُ بالضرورة أن يجعلَ أوتارَ العُود فى تسويتها الطبيعية حتى تستقيم تلك النغم فى أجناسِها الأصلية مع مُسمّياتها وتمديداتِها بالحقيقة .

فإذ هو كذلك ، فإن النغم المستعملة جميعًا فى الألحان بتمديداتها الطبيعية ، مع ما يقابلها من تلك السبع عشرة ، تُدوّن على المدرّجات الصوتية ، فى المنطقة الوسطى مميزّة بعلاماتها ، على هذا الترتيب :



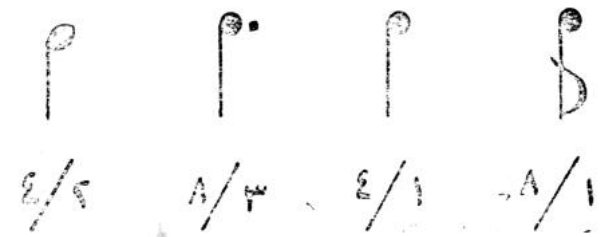




وعلى هـذا الوجه تُدوّن النغم فى طبقاتها الطبيعية التى بهـا تُؤخذ فى أجناسها الأصلية غير منقولةٍ إلى طبقاتٍ أُخَر ، وعلى هذه التمديداتِ تُسوَّى أوتارُ الآلات تسو ياتِها المشهورة لتخرُجَ منها نغُم الأجناس الأصلية فى طبقاتها بالحقيقة .

بقِىَ علينا من أمر النغم وتدو ينا تها أن ننظُـرَ فى الأعداد التى جعَلهـا المؤلّفُ بحيالِ كلّ واحدةٍ من نغم اللحن دالّةً على أزمنتها ، فلواضحُ أنّ جميعها منسو بةٌ إلى زمان الموصّـل « الخفيف المُطلق » (١ من ٨) وهو أصـغر الأزمنة فرضاً فى الإيقاعات الخفيفة ، وقد رمزَ له المؤلّفُ عند تعريفه أصنافَ الأزمنة فى أدوار الإيقاع بزمان (١) .

فإذ هو كذلك ، فأعظمُ الأزمنة فى الدّور الواحد يحدُّه العدد (٤)، من قِبَل أنّ الأعظمَ مُساوٍ أربعـةَ أمثال الأصغر المفروض فى الإيقاع، فأربعُ نغمٍ متواليةٍ بهذه الأعداد يقابلها فى التدو ينات الحديثة نظائرها على التوالى بالعلامات :



ومجموعُ هذه الأربعةِ الأزمنة يمثّل زمانَ المبدأ ، غير أنّ كلّ نغمةٍ منها تُنسَب إلى العدد (٨) ، من قِبَل أنه زمانُ الموصّل « الثقيل الأوّل » مما يلى المبدأ .

ومن هذه فالنغمة التى يحدّها العدد (١) بأصغر الأزمنة فرضاً فإنها تشبه فى اللّغة حركةَ الحرف متى نُطق به على اعتدال .

والنغمةُ التى يحدّها العـدد (٢) فإنها أيضاً تشبه حركة حرفٍ ممتـدّ بمثل ضعف زمانِ الأُولى ، على هيئة النّطق بسبَبٍ خفيف .

فأمّا النغمةُ التى يحدّها العدد (٣) فهى كذلك مشابهةٌ لحركة الحرف الممتدّ بمثل ثلاثةِ أمثال الزمان الأصغر ، على هيئة السّبَب الخفيف الذى يُوقَف عليه فى نهايته بزمانٍ ثالث مُساوٍ حركةَ الحرف الأوّل المتحرّك فيه .

والنغمة التى يحدّها العـدد (٤) فهى بذلك على أعظَم الأزمنة المفروضة فى الإيقاعاتِ الخفيفـة ، فتُشبه حركةَ حرف ممتـدّ يطُول بزمانٍ مُساوٍ أربعةَ أمثال الأصغر المفروض ، فهى لذلك كالسّبب الخفيف الذى يُوقف عليه بزمانٍ مساوٍ ضعفَ حركة الحرف الأوّل المتحرّك فيه .

وقـد يُحَثّ الأصغرُ إلى نصفِ زمانه فيُشبه فى اللّغـة حركةَ الحرفِ المَطوىّ أو رَوْم الحرف ، والعربُ يسمّون مثل هَـذا الزمان الموصّل « خفيفَ الخفيف المطلق » (١ من ١٦) ، فإذا أُدخل هـذا فى خلال تلك الأربعة الأزمنة صار الأعظمُ مقسومًا به .

فالدور الأوّلُ من الأدوار التسعة ، التى أشار إليها المؤلّفُ بأنها طريقـةٌ فى « الثقيل الأوّل المُطلق »[1] ، بتوالى الحروف :

---

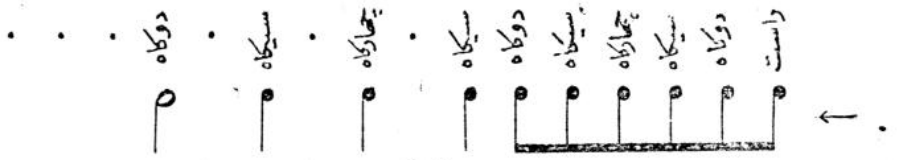
(١) « المطلق » : يعنى المؤسس على نغمة مطلق الوتر ، والأصل فى الثقيل الأول أربع نقرات ، ثلاث متواليات ، ثم نقرة ثقيـلة ساكنة مساوية مجموع تلك الثلاث ، وهى فاصلة الدور ، وزمانه (٤/٨) .

هـ ح ى ب ى ح ى ب . ى . ح . ه

والأعداد : ١ ١ ١ ١ ١ ٢ ٢ ٢ ٤

يعنى به دوراً منظوماً فى ضربٍ من القَـدْر الأوسط فى إيقاع « الثقيل الأوّل » (١٦ من ٨) ، دخولاً فيـه من نغمـة « الراست » (هـ) والتركُزُ على نغمـة « الدوكاه » (ح) بجنس (البياتى) .

ومتى آستُبدلت الحروفُ بمـا يقابلها من النّغم الدالّة عليها ثم قُرِنت كلُّ واحدةٍ منها بزمانها المفروض لهـا وصحّت حينئذٍ هيئـةُ اللحن فى ذلك الضرب من جنس الإيقاع أنها بتوالى النغمات :



وكل آثنتَيْن من السّتة النغمات الأُوَل فقـد يمكن أن يُستعمل فيهـا التّأخير ، وذلك بأن تُحتّ الأُولى إلى نصفِ زمانها ثم يُضـاف النصفُ الآخَرُ إلى زمانِ الثانيـة فتؤدّى بوجهٍ آخر لا يغيّر كثيراً من هيئـة اللحن ولا يخـرُج به عن جنسِ الإيقاع ، على هذا المثال :

وهذه النغمُ بأعيانها ، على هٰذين الوجهين ، تُدوّن على مُدرّج صوتىّ من اليسار إلى اليمين بدالّة النغمة « صول Sol » مساويةً نغمة « العجم » ، على هذا المثال :

(دور من جنس "البياتى" فى إيقاع الثقيل الأول ١٦ من ٨)

ومع أنه قد تبيّن فيما قبلُ أنّ أعظمَ الأزمنة أربعةُ أمثالِ الأصغر المفروض فى الإيقاع فإنّا نجد فى الأمثلة التى قَرن فيها المؤلّفُ النغمَ مع أزمنتها بأجزاءِ القول أنّ جزءاً منه واحداً بإزاءِ نغمةٍ واحدة، بحيالها العدد (١٢) أو أنّ بإزائه نغمةٌ يحدّها العدد (٦) ، فالواضحُ فى ذلك أنّ مثلَ هـذه النغمة أو تلكُ يراد بها أن تكرّر فى ذاتها أو تشبّع بمـا يلائمها فى زمان دورٍ من الإيقاع أو فى جزءِ دَوْر ، والناظرُ فى مثل هـذه الأمثلة يلزمه أن يتبيّن جنسَ الإيقـاع من ترتيب الأعداد بإزاءِ النّغم وأجزاءِ القول ، ثم يستَوفِيَ تفصيلَ الأجزاءِ فى كلّ من النّغم وحرُوف القـول على عدد أدوار الإيقاع فى كلّ شطرٍ من البيت ، متى كان هذا جزءاً تامّاً فى اللحن .

فقوله مثلاً : « صوتٌ فى نوروز فى ضرب الرّمَل » يعنِي به أن نغمَ اللحن من الجنس المُسمّى (نوروز) وإيقاعه « رمَل » .

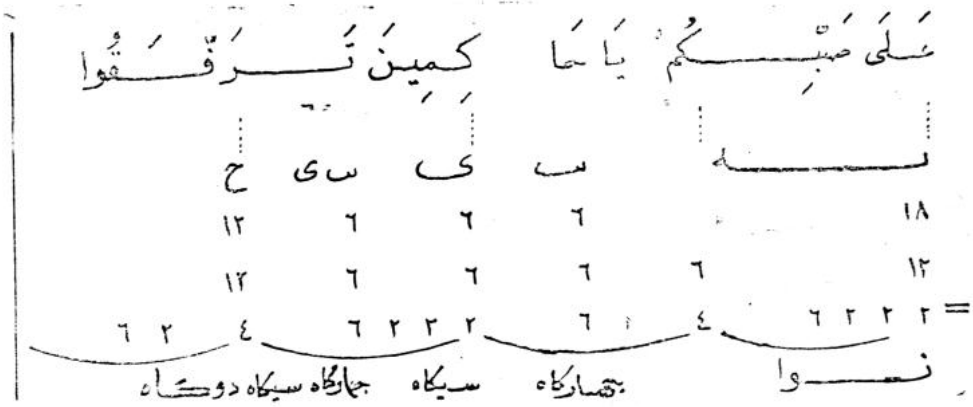
فأما (نوروز)[1] فهو مقام (بياتى النوا) ، وأما (رملَ) فهو الإيقاع المشهور قديمًا بهذا الإسم ، وزمانُه (٦ من ٤) ، وقـد فصّله المؤلّف فى الإيقاعات على الوجه الذى به يُؤخذ الدوْر المعروف فى زماننا هـذا باسم : (سنكين سماعى) ، وهو ضربٌ فيه .

والمؤلّف نظمَ شطر البيت من أوّل الصوت ، وهو :

على صبّكم يا حاكمين ترفّقُـوا * ومن وَصْلكُم يوماً عليه تصدّقُوا

(١) (نوروز) هو الدائرة (١٥) فيما كانوا يسمونه (حسينى)، وهو أيضا الأواز الثالث من الأوزات الستة ، فكلاهما يعرف الآن باسم (بياتى نوا) .

فى أربعة أدوارٍ من إيقاع الرَّمَل، تحيط بها النغماتُ الأربع فى جنس (البياتى) ، على « الدوكاه » على هذا المثال :



فالواضح من هذا، أن الجزءَ الأول من قسمة القول (على صَبِّب) يحيط به الدَّور الأول من إيقاع (الرمل ١٢ من ٨) ، وتتحكّم فيه نغمةُ « النواه » (يه) على الأكثر مع ما يلائمها .

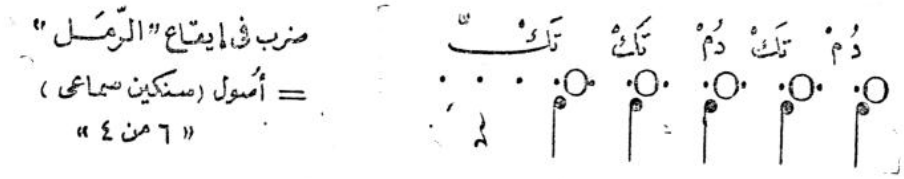
والجزء الثانى (بكُم ياحا) يحيط به الدوّر الثانى من ذلك الإيقاع، وتظهر فيه نغمةُ « الجهاركاه » (سب) مع ما يجاورها .

والجزء الثالث (كمينَ تَـــ) ، يحيط به ثالثُ أدوار الإيقاع ، وتشترك فيه أكثر نغمتا « الجهاركاه والسيكاه » بما حولها (س ى) ، مع الاستقرار على على « السيكاه » .

فيبقَى الدوُر الرابع من الإيقاع بإزاءِ الجزءِ الرابع من أجزاءِ القول ، وهو آخِرُ شطر البيت (رَفَّـقُوا) ، ويستقرّ بجنس (البياتى) على « الـدوكاه » (ح) .

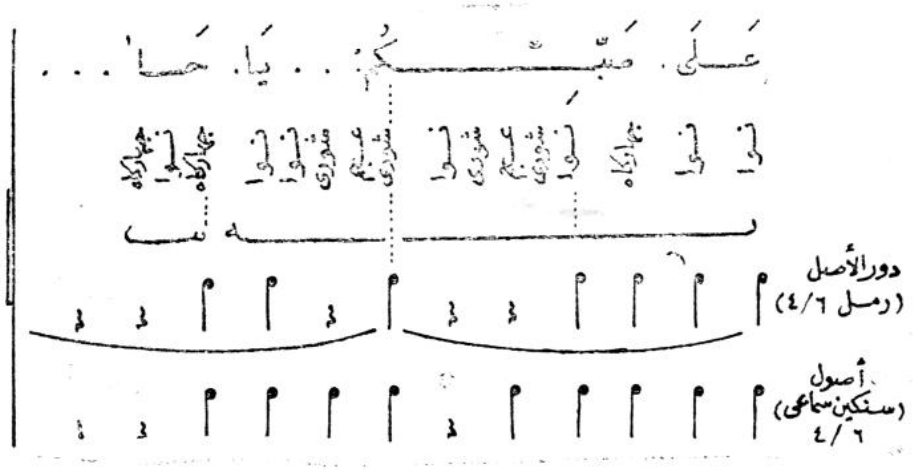
ولا عبرةَ بما جاءَ فى الأصل، عندما جعل المؤلّف نغمةَ (يه) الأُولى مقرونةً بالعـدد (١٨) فإنه بذلك أضاف زمانَ حركة « الجهاركاه » (يب) إلى آخِر الجزءِ الأوّل ، ولم يستقطع زمانها .

ودورُ (الرَمل) ، على الضرب الذى أوضحه المؤلّف هو بعينه هيئـةُ الإيقاع المسمّى فى زماننا هـذا باسم : أصول (سنكين سماعى ٦ من ٤) ، وهـو أيضًا المعروف فى العراق باسم (يكْرك) ، وهو مُشتقٌّ من أصل دور (الرَمل) بإدراج نقراتٍ زائدة فيه ، على هذا المثال[1] :



و بديهى أن أداءِ اللحن على إيقـاع (الرمل) ، قد يدخُله من تحليات الأداءِ ما لا يخرج به عن أزمنة ما بين أجزائه ، ولا يغـيّر ذلك من هيئة ضرب الأصل فيه ، وخاصةً فى أواخر الأجزاءِ التامّة .

فأما أبسطُ أداءٍ للنصف الأوّل من شطر البيت ، فى ذلك الصـوت ، على هذا الضرب من الإيقاع وفى ذلك الجنس من النّغم ، إنّمـا يكون على هذا المثال :



وقد يؤدّى بتصرُّف أكثرَ عند إرادة تحلية الصوت دون الخُروج عن أصل الإيقاع ، ليكون أبهى مَسمُوعًا ، والطريقة واحدةٌ فى كليهما .

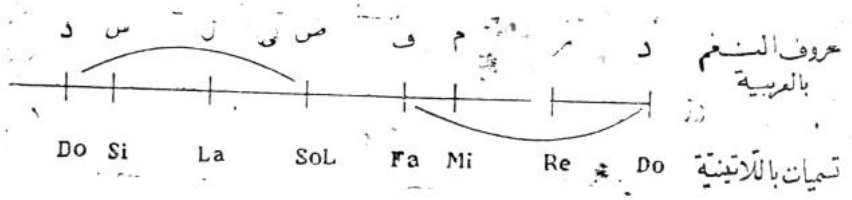
(١) انظر : فى الإيقاعات ، دور أصل (الرمل) .

ثم يُجزّأ النصفُ الثانى من شطر البيت مع الاستقرار على « الدوكاه » بجنس (البياتى)، وعلى ذلك النحو يمكن تَزْيين الصّوت عند الأداء بتشبيع النغم المبانى بما يُلائمها ، دون الخُروج عن دور إيقاع اللحن وجنس نغمه .

فتلك هى طريقةُ المؤلّف فى تدوين الألحان ، ولم يسبقهُ إليها أحدٌ قبلَه من النظريّين العرَب الذين اشتغلوا بصناعة الموسيقَى ، وواضحٌ أن المبدأَ فيها أن تسير النغمُ وإيقاعاتُها على سِوىّ سَيْر أجزاءِ الأقاويل باللغة العربية ، والأمر كذلك فى الطريقة المُستحدثة الآن نقلاً عن الإصطلاح الأوروبى، فهى من المبدأ موضوعة لأن يكون سيرُ علاماتِ النغم على سِوىّ سَيْر حُروف اللحن باللغة الأوروبية ، من اليسار إلى اليمين، بعكس تلك، والمبدأ فى كليهما واضحٌ أنه لسُهولة النُّطق بحروف الأقاويل .

فطريقةُ التدوين الحديثة على المُدرّجات الصوتيّة إنما تطوّرت بعد جَهدٍ عَبْر اجتهاداتٍ عدّة حتى صارت على هـذا الوجه خيرَ مُصطلح لتـدوين النغم وأزمنتها واتجاهاتِها وكيفيّاتها ، غـير أنه مـتى اقترنت النغمُ المـدوّنة من اليسار إلى اليمين بنظائرها من أجزاءِ الأقاويل بالحروف العربيّة صارت هذه مفكّكةً مشوّهةً يتعذّر النطق بها أو مُتابعتها مع سير النغم، وهذا ما يُعانيه العرَبُ من قصورٍ فى التدوينات المقرونة بحروف الأقاويل فى الألحان العربية .

وقد حاول بعضٌ من المُحدَثين أن يجعلوا للألحان تدويناتٍ بالعربية ، وأن يجعلوا لنقرات الإيقاع أشكالا تدل على أزمنتها بحيال النغم، وكان المبدأُ فى التدوين أن تميّز النغم بحروفٍ عربية تؤخذ من أوائل تسمياتها باللاتينيّة، فيُرمز للنغم السبع الأصلية فى الجمع المنفصل بجنس (العجـم) على الأساس (دو Do) فى المنطقة الوسطى بالحروف :



ثم يُوضع لها علاماتٌ و إشارات دالةٌ على أزمنتها وتحويلها بالرفع أو بالخفض، فتصير النغمُ بحيال أجزاءِ الحروف سواءً .

فأمّا على المَنْهج الذى آرتآه الأستاذ « أحمد أمين الديك » و وضَعه فى كُتَيِّبٍ صغير سنة ١٩٢٤ م، باسم (نوتة عربية للموسيقَى) فهو أن جعل تلك النغم الوسطى فى مستطيل بين خطّين وجعل نظائرها بالقوّة، ممّا على جانبَيْها، بحروفها كذلك، إمّا تحت أو فوق المنطقة الوسطى ، ثم قَرن الحروفَ بعلاماتٍ خاصّةٍ للتحويل بالرفع أو بالخفض آتّخذها من تشكيلِ الإعراب فى اللّغة، وجعل للأزمنة فى مدّات الأصوات أو قطعها بالسكون أشكالًا وخطوطًا مُميّزة .

غير أن هذه الطريقة لم تنتشر بسبب أنّ الاصطلاحَ الأوروبى كان أكثر ذيوعًا فى التدوينات لسُهولة الأخذ به ، فأشكالُ النغم تجمع بين تسمياتها وأزمنتها فى الإيقاع دونَ الحاجة إلى تمييزها بإشاراتٍ أُخَر ، فأما علاماتُ التحويل فهى تخدُم المدرّج بأكمله فلا يبقَى إلّا ما هو عارضٌ منها ، وكان الأجدَرُ بالمؤلّف أن يقرن تسمياتِ النغم من تلك الحُروف العربية بمصطلحاتِ و إشارات التدوين الأوروبى سواءً ، من غير آستنباط أشكالٍ أُخَر لها ، فإنه بذلك قد تبدو هذه الطريقة أكثر فائدة لتدوين الألحان بالعربية .

ومع ذلك ، فإن الأصلَح فى هذا أن تُجعل علاماتُ النّغم و إشاراتُها كما هى بأشكالها ، ثم تُرتّب فى المدرّجات على سوِىّ سير الحُروف فى أجزاءِ الأفاويل

بالعربيّة ، دون أن يعترى أشكالها تغييرٌ يذكر ، فإنها فى ذواتها تارةً تُجعل متّجهةً من رؤوسها إلى أعلى وتارة مُتّجهةً إلى أسفل ، فلا يُعدّ سيرُها من اليمين إلى اليسار بمثابة نقص يلحقُ أشكالها ، وأيضًا لا يلحق النغمةُ نقصٌ متى وُضعت إشارةٌ لها على يمين رأس العلامة الدالّة عليها أو على يسارها ، فعلاماتُ النغم والرّموز المُصطلَح عليها فى التدوين لايصيبها تغييرٌ يُذكر بالقَدْر الذى يلحقُ الحروفَ فى أجزاءِ الألحان بالعربيـة متى جُعلت على نَكْس ترتيبها ، ممّـا يُضطَرُّ فيه إلى تفكيك المُتّصلات فتحصُل حيرةٌ فى توزيعها معكوسةً فى اتجاه النغم وتضطربُ كتابتُها بين التّشديد والوَصْل وهمزِ الحروف وحَذْفِ بعضها فى النطق .

والمُتأمّل فى ذلك يجدُ أنّ بعض النغم المُمطّطةِ قد تكرّر فى اللحن أو تشبّع فتستوفى واحدةً منهـا أو اثنتان جُـملةً من الحـروف المتّصلة فى جزءٍ واحدٍ به تنوينـاتٌ وهَمْزات يتعذّر تفكيكُها ، ويجدُ أيضًا أن بعضَ الحروف الممتدّة مع النغم قد تطُول بالتشديد أو بالمدّ فيستوفى الحرفُ أو الحرفان منها عدّةُ نغم متّصلةٍ فى جزءٍ واحد ، وقد يحدث فى الحرف ترجيعاتٌ و بدايـاتٌ يتعذّر تدوينها متى خرجتْ عن المجرى الطبيعىّ فى النطق بها .

فالتدوين الحـديث صالحٌ تمـامًا لتدوين الألحان متى كانت هـذه نغمًا من الآلات فقط ، فأمّا متى جُعلت النّغمُ المدوّنةُ كذلك بحيال أجزاءِ القول بالعربية فإنه يلزم حينئذٍ إخضاعُ سَـيْرِ علاماتها وِفقًا لاتّجاه الحروف وتقطيعاتها .

وقد نظر هـذا النظرُ أهلُ الدّين من رجال الكنيسة الشرقية ، فإنه عنـدما أخذت اللغة العربية تحلّ محلّ اليونانيّة القديمة فى أكثر الترانيم والطُّقوس صارت تدويناتُ الألحان تُؤخذ حينئذٍ من اليمين لتسير على اتّجاه الحروف فى النصّ العربىّ ،

مع تَرْك أشكال العلامات البيزنطيّة الدالّة على النّغم فى التـدوين على حالهـا وكأنها موضوعةٌ أصلًا فى ذلك الإتجاه دون أن يعتريها نقصٌ أو تغيير (١) .

فاللغة أوّلُ مَظاهِر القوميّة ، وكذلك الموسيقَ والعلمُ بها ، فإنّ قديمَها أصلُ المُحدَث منها ، وقد كانت أوّلُ تدويناتِ الألحان بالعربيّه هى الحروف المستعملة فى اللغة ، وما أظنُّ أن الأُمم الأوروبيّة ، لو أنها أخذت أصلَ التدوين الحديث بعلاماته وأشكاله عن قُدماءِ العرَب ، أنهـم ينظرُون فى مبدأ تغيير سَيْر الحروف باللّغة اللاتينيّة لتصير على عكْس مجَراها ، كما يفعل المُحـدَثون من العرَب الآن ، بل كان لا بدّ لهـم من إخضاع أشكال العلامات الدالّة على النغم لتسيرَ على سوىّ الحروف فى لغتهم ، أو كانوا يستنبطون علاماتٍ أُخَر مشابهةً أو غيرِ مشابهةٍ دون أن يلجأوا إلى تنكيس حروف الأقاويل المَنظومة فى الألحان .

فلذلك نأمل أن يعمـل المُختصُّون من أهل العـلْم بصناعة الموسيقَ النظريّة والعمَليّة على تدوين النغم التى تُقرَن بحروف المنظومات بالعربية على الوجه الذى أشرنا إليه ، وهو أن تُجعلَ علاماتُ النغم سائرةً مع آتجاه مجَرى الحروف فى أجزاءِ اللحن .

وما ذكرناه ، فيما تقدّم من أمر النّغم والأجناس وتدويناتِ الألحان ، إنّمـا أردنا به أن نجعله مَدخلًا إلى هذا الكتاب ينّبه الناظَر فيه حتى يكون على بيّنة من أمرها فى مواضعها منه .

* * *

---

(١) أنظر : (مبادىء الموسيقى الكنسية اليونانية) للأب أنطون هبى — وفيه أمثلة مدونة ، طبع بيروت سنة ١٩٣٩ م .

وأنظر : (مزامير وتسابيح وأغانى روحيـة) موقعة على ألحـان موافقـة — مدونة بالأتفاقات Harmony طبع بيروت سنة ١٨٨٥ م .

فأما النسخ الخطّية والمُصوّرة التى آعتمدنا عليها فى التحقيق ، فهى :

١ — نسخة ورمزنا إليها بحرف (ن) .

وهى بالتصوير الشمسىّ عن الأصل المحفوظ بمكتبة « نور عثمانيه » بالآستانة ، رقم ٣٦٥٣ مؤرخة سنة ٦٢٣ هـ ومكتوبة بالخط النّسخ المَشكُول ، ومنها بدار الكتب المصرية نسخةٌ رقم ٣٤٩ « فنون جميلة » ، وهذه أقدَمُ النُّسخ التى وُجدت من كتاب (الأدوار) .

أولها : « بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله ربّ العالمَين وصلواته على سيّدنا محمد وآله ، أما بعدُ فقد أمرنى من يجب علىّ آمتثالُ أوامرِه والتيمُّن بالسّعى فى مسالك مَرامى خواطره أن أضعَ له مختصراً ... ... » .

وآخرها : « تمّت بحمد الله تعالىٰ وحُسن توفيقه ، اللّهم صلِّ على سيّدنا محمد نبىّ الرحمة وشفيع الأُمّة وآلهِ الطاهرين وسلّم ، فى شهور سنة ثلاثٍ وثلاثين وستمائة ، اللّهم آغفر لكاتبِه ولقارئه ولمَن نظر فيه وقال آمين يارب العالمين » .

٢ — نسخة ورمزنا لها بحرف (ع) .

وهى بخط عبد الكريم السهروَرْدىّ مؤرّخة سنة ٧٢٧ هـ مكتوبة بخطّ النّسخ المشكول ومحفوظةٌ بدار الكتب المصريّة تحت رقم ٤٢٨ « فنون جميلة » .

أوّلُها : « بسم الله الرحمٰن الرحيم وبه العصمة ، أمّا بعد ، فقد أمرنى من يجب على آمتثالُ أوامره ... ... » .

وآخرها : « ولنكتفِ بهذا القدر فى هذا الفن ، كتبه الفقيرُ إلى الله عزّ وجلّ عبد الكريم السهروَرْدىّ فى أوائلِ جُمادى الأُولى سنة سبع وعشرين وسبعمائة ، حامداً آلله ومُصلّياً على نبيّه محمد وآله ومُسلّما » .

وبآخر هذه النسخة، بغير خط الناسخ، الضُّروب الستةُ ثم رَسْمٌ لآلة «الجنك».

٣ — نسخة رمزنا لها بحرف (س).

وهى مأخوذةٌ بالتصوير الشمسىّ عن مخطوط بمكتبة الآستانة تاريخُه سنة ٧٢٦ هـ ومكتوبٌ بخطّ نسخ قديم، وهى محفوظة بدار الكتب المصريّة برقم ٥٠٧ «فنون جميلة».

أولها: «بسم الله الرحمٰن الرحيم الحمدُ لله ربّ العالمين وصلواتُه على خاتَم الأنبياء والمُرسَلين محمّدٍ وآله أجمعين، أمّا بعد، فقد أمرنى من يجب علىّ امتثال أوامره ... ...».

وآخرها: «ولنكتفِ بهذا القَدْر فى هذا الفنّ، والله أعلمُ بالصواب، نَجَزَ تعليقُه يوم الإثنين ثامن جُمادى الآخرة أحدِ شُهور سنة ستٍّ وعشرين وسبعمائة، والحمد لله وحده وصلواتُه على خيرتِه وخَلَفه محمدٍ نبيّه، وعلى آله الطيّبين الطاهرين وسلّم تسليما».

٤ — نسخة رمزنا لها بحرف (ب).

وهى صورةٌ شمسيّة عن مجموعةٍ خطيّة بمكتبة جامعة «أكسفورد»، رقم ٥٢١ تبدأ بالترقيم الإفرنجى من صفحة ١١٨، مكتوبةٌ بخطّ يوسفَ بنِ نعمانَ الكاتب الماردينىّ فى سنة ٧٣٤ هـ، وقابَلها على نسخةٍ بخط الشيخ شمس الدين السهروَرْدىّ تلميذ المُصنّف فى سنة ٧٤٦ هـ.

أولها: «بسم الله الرحمٰن الرحيم، يقول العبد الضعيفُ الفقيرُ الى الله تعالىٰ عبدُ المؤمن الأرموىّ أنالَهُ الله مطلوبه، بعد حمد الله تعالىٰ والصلاة على نبيّه محمدٍ وآله، أمّا بعد، فقد أمَرنى من يجبُ علىّ امتثالُ أوامرِه والتيمُّن بالسّعى فى

مرامى خواطره، وهو مولانا ، ملكُ الفضلاءِ ومفخَر النبلاءِ وسلطانُ العلماءِ وتاجُ الوزراءِ وفريدُ دهرِه وقريعُ زمانِه ووحيدُ وقتِه ، الخواجه نصيرُ الملّة والحق والدّين كهفُ اللاجئين وقِبلةُ القاصدين ، محمّد الطوسىّ أعلا الله شأنه فأنار فى سائر الآفاق بُرهانه ، أن أضعَ له مختصرًا ... ... » .

وآخرها : « ولنكتفِ بهذا القَدْر من هذا الفنّ ، والله أعلم ، تم الكتابُ تعليقُ الفقير إلى الله تعالىٰ يوسُف بن نعمان الماردينىّ غفر الله ذنوبه ، فى ربيع الآخر سنة أربعٍ وثلاثين وسبعمائة هجريّة ، من نسخةٍ كثيرة الغلَط والاشتباه ، نسأل اللهَ توفيق نسخةٍ صحيحةٍ لنُقابلها بها ، والحمدُ لله ربّ العالمين » .

« ثم قابلها العبدُ بنسخةٍ بخطّ الشيخ شمس الدّين السهروَرْدىّ تلميذِ المُصنّف رحمُه اللهُ تعالىٰ مُصحّحةً عليه مقروءةً بحضرته وصحّحها بقدرِ طاقته فى ربيع الآخر سنة ٧٤٦ هـ ، والحمد لله » .

وهنا يلزمنا أن نُنوّه أن للمؤلّف كتابًا آخَر باسم : (الأدوار فى علم التأليف)، عن نسخةٍ بمكتبة الفاتح باستامبول رقم ٣٦٦٢ — يقع فى ٧٢ ورقه وفيه خمسةُ عشرَ فصلاً ، بعضُها مشابهٌ بوجهٍ ما إلى كتاب (الأدوار) ، هذا الذى قُمنا بتحقيقِه ، ولكنه أقلُّ كمالاً ، ويبدو أنه كان بِدايةً ، أو تجربةً أُولىٰ له .

أوّلُه : « بسم الله الرحمٰن الرحيم، وما توفيقى إلّا بالله ، الحمدُ لله ربّ العالمين وصلواته على سيّدنا محمدٍ النبىّ وآلِه الطاهرين ، وبعدُ : فقد سألنى بعضُ إخوانى أن أضعَ له كتاباً يشتمل على معرفة كيفيّة أدوار النغمات وتأليفها ... ... » .

وآخِرُه : « وهذا ما أردنا بيانه من معرفة كيفيّة أدوار الأنغام والإيقاع ومعرفةِ نسب أبعاد الأنغام وحَصْر الأزمنة التى بين النقرات — تمّ كتابُ

(الأدوار فى علم التأليف) ، والحمدُ لله ربّ العالمين وصلواته على سيدنا محمدٍ النبىّ وآلهِ الطيّبين الطاهرين » .

ونحنُ إذ نقدّم من تُراثنا العربىّ فى صناعة الموسيقَى كتابَ (الأدوار) لصفىّ الدين عبد المؤمن الأرموىّ المتوفى سنة ٦٩٣ هـ ، بعد أن آستَوْفينا ما غَمُض منه ، فإنّا نأمل أن يكون ذا فائدةٍ علميّةٍ عند أهل الصناعة النظريّة وأن يكون ذا فائدةٍ أكثَر عند أهل الصّناعة العمليّة ممّن يتُوقون إلى معرفة أصناف الجماعات اللحنية وتركيب أجناسها ، فإنّ فى تلك التى صنّفها المؤلّفُ مادّةً غزيرةً لاستخراج كثيرٍ من أصناف مقامات الألحان ، غيرِ مُتداولةٍ على الأكثر فى زماننا ، ولكنها بديعةٌ فى المُسموع متى أحسِن أداؤها ؛

المحقّق

* * *

تم إعادة الرفع بواسطة

مكتبة عسكر

ask2pdf.blogspot.com